Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/renaissanceinder00schn

RENAISSANCE IN DER SCHWEIZ

STUDIEN

ÜBER DAS EINDRINGEN DER RENAISSANCE
IN DIE KUNST DIESSEITS DER ALPEN

VON

GUSTAV SCHNEELI

MÜNCHEN
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.
1896.

LICHTDRUCKE DER VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.
BUCHDRUCK DER BRUCKMANN'SCHEN BUCHDRUCKEREI, MÜNCHEN.

DEM ANDENKEN

MEINES VATERS.

Vorwort.

Die vorliegende Schrift enthält keine Geschichte der Renaissance in der Schweiz, sie könnte nur allenfalls einer solchen als orientierende Einleitung vorausgeschickt werden. Denn sie will lediglich die verschiedenen Strömungen beleuchten, welche um die Wende des XV. Jahrhunderts in Deutschland einen neuen Stil hervorbrachten; zeigen, wie sich Einzelnes lange vorbereitet und als geheim wirkende Kraft weitergedrängt hat, anderes als ein leeres Spiel des Zufalls aufzufassen ist. Die Bewegung ist dem ganzen Norden gemein; die Schweiz wurde als Beispiel gewählt, damit man sich nicht in die provinzialen Abarten des Stils verliere und in der Fülle des Stoffes erstickt werde. Allgemeine Beispiele mussten jedoch oft von anderswoher geholt werden, um eine bestimmte Stilerscheinung zu belegen: die Schweiz besass davon nicht in jeder Hinsicht eine genügende Anzahl. Aber mit einem Blick aufs Ganze wurde doch die Schweiz stets vorangestellt, wo ihre Entwicklung typisch war. Dazu war ein Überblick über die gesamte Stilwandlung des Nordens notwendig; das Inventar der Schweiz musste auch in möglichster Vollkommenheit zu Rate gezogen werden. Um zu seiner Kenntnis zu gelangen, wurde ich von der noch im Werden begriffenen schweizerischen Statistik und den jederzeit freundlichen Mitteilungen ihres Schöpfers, Prof. Rahn in Zürich, aufs beste unterstützt. Ohne diese Angaben wäre mir ein Überblick über das noch vorhandene, so weit verstreute Material beinahe unmöglich geworden.

ENGE-ZÜRICH, im März 1896.

G. S.

Einleitung.

Die Kunstgeschichte einer Provinz oder eines eng begrenzten Landes hat den Zweck, die Kunstthätigkeit desselben in ihrer Eigenart und Selbständigkeit zu betonen und mit Hilfe einer genauen statistischen Kenntnis des Materials ein möglichst vollständiges und abgerundetes Bild des Kunstlebens dieses Gebietes zu geben. Sie hat dabei auf die grösste Vollständigkeit und eine genaue Durchdringung lokaler Verhältnisse zu sehen. Der Ausbau solcher Lokalgeschichten ist aber nur möglich, wo man in abgeschlossenen Perioden einen ausgebildeten Stil vor sich hat, dem sich ein lokales Gepräge allmählich aufdrückte. Lübke hat die deutsche Renaissance in diesem Sinne behandelt und die Provinzen in ihren Eigentümlichkeiten dabei herausgehoben. Sein Kapitel über die Schweiz fasst zum erstenmal das Material in solcher Weise zusammen; sonst besteht bis jetzt noch keine eigentliche Geschichte der schweizerischen Renaissance — sie wird sich auf die eingehendste Kenntnis der Werke, der Archive und der bereits erschienenen Monographien zu stützen haben.

Diese Schrift hat es nur mit den Anfängen des Stils zu thun, gewissermassen die Geschichte seines Imports zu geben, ehe er Landesprodukt wird.

Das Entstehen und das Wachstum eines Stiles gehört zum interessantesten im Bereiche der Kunstwissenschaft. Man beobachtet, wie eine Stilweise sich allmählich in eine neue verwandelt, wobei man es weder mit dem fertigen Neuen, noch mit dem Alten in seiner Blüte zu thun hat, aber genötigt ist, beide in ihrem Wesen zu erforschen.

Beim Auftreten der deutschen Renaissance ist diese Metamorphose noch besonders kompliziert. Denn es ist kein einheimischer Stil, der unter diesen und jenen Einwirkungen sich umbildet, sondern neue, der bisherigen Kunstübung fremde Formen werden von aussen auf den verschiedensten Wegen eingeführt. Man versteht sie nicht, ja man widerstrebt ihnen, und eine organische Entwicklung scheint ausgeschlossen. Und dennoch vermögen sie es, in einer verhältnismässig kurzen Zeit sich die Herrschaft zu erringen. Woher und wie diese merkwürdige Erscheinung? Dies zu untersuchen wird im Folgenden die Hauptaufgabe sein.

Dabei können weniger der fertige Stil als die Elemente, welche ihn schaffen und ausmachen, betrachtet werden. Die erste bewegliche Stilperiode nimmt immer noch von allen Seiten Einflüsse auf, welche für die ganze Richtung des Stils entscheidend werden können. Wenn aber ein Stil seine Hauptformen und Grundsätze befestigt hat, ist er in seine zweite, stabilere Phase eingetreten.

In den Krisen der Stilgeschichte enthüllen sich am leichtesten die stilbildenden Kräfte und treten in ihrer Wirkung und Gesetzlichkeit zu Tage, während beim vollendeten Stil gleichsam die erst nur lockeren Reihen sich zu einer festen Mauer schliessen, die nur ungern eine Einsicht in ihr Wesen gewährt. So kommt es denn auch, dass fertige Stile öfter beschrieben als erklärt werden. Die Analyse des festen Systems ist schwer; am ehesten kann es erfasst werden, wenn man seine Entwicklung nachzubilden bemüht ist.

Aber nicht nur für den betreffenden Stil lassen sich während seiner Bewegung die Elemente besser erklären, sondern es zeigen sich da auch die Kräfte, welche das allgemeine Kunstschaffen anregen. Das Kunstbedürfnis der Zeit und das immer im Dunkeln wirkende Genie offenbart sich auf seinen Wegen hier eher als im vollendeten Stil, der gewissermassen ohne diese Faktoren ein selbständiges Dasein führt.

Der Übergang von der Gothik zu den neuen Formen der Renaissance ist diesseits der Alpen grossenteils keine innere Formenumbildung, deren Keime im früheren Stile gelegen hätten. Die neue Form überwindet nicht in ihrer Entstehung die alte, sondern es finden sich plötzlich beide nebeneinander. Es entsteht keine chemische Verbindung, sondern eher ein mechanisches Gemenge. Der Vorgang scheint der inneren Notwendigkeit und Gesetzmässigkeit zu entbehren und rein auf den Zufall gegründet. — Aber der Zufall allein hätte

einen so fest eingewurzelten Formenschatz wie den gothischen nicht verdrängen können.

Freilich bleibt die Neuerung wesentlich auf das Gebiet der Dekoration beschränkt, die sich der Willkür leichter ergiebt. Der struktive Teil vermag nicht umgestaltet zu werden. In der Baukunst hat das gothische Prinzip die Renaissance teilweise überdauert. Es gehört aber nicht hierher, das Ausleben der Gothik zu verfolgen.[1]) Man würde dabei bis ins XVIII. Jahrhundert geführt. Die Periode, welche hier in Betracht kommt, geht ungefähr mit dem Jahre 1560 zu Ende, obgleich für die Architektur die eigentliche Entwicklung erst um dies Jahr beginnt. In den Werken dieses späteren Übergangsstiles verbindet sich die Gothik nicht mehr mit den Formen der Frührenaissance. Die Hochrenaissance und der Barock haben diese schon abgelöst. So sind im Palast von Näfels neben der üppigsten Hochrenaissance Masswerkgeländer angebracht, deren starres Muster sich zeitweilig in vegetabilische Formen vom Geschmacke der spätern Zeit auflöst.

Es gilt also, in diese willkürlichen und zufälligen Erscheinungen für die erste Zeit ihres Auftretens ein wenig Methode und Klarheit zu bringen, und man bemerkt schon eine gewisse Gesetzmässigkeit in diesem Chaos, wenn man in jedem Landesteil und unabhängig von einander den Prozess sich in ähnlicher Weise vollziehen sieht.

Die Bildung neuer Typen geschieht im ganzen Norden gleichmässig und nach denselben Gesetzen. Die lokalen Ausprägungen sind daneben unwesentlich.

Es mag daher befremden, dass für die Darstellung dieses Stilprozesses die Schweiz als Ausgangspunkt genommen wurde. Da aber die ganze Stilwandlung vom Auslande her angeregt wurde, ist gerade ein Grenzland für die Darlegung der verschiedenen Einflüsse besonders günstig, weil sie sich da reicher vermengen und, direkt importiert, noch wenig durch eine nationale Umgestaltung gebrochen sind.

Wo man einen neuen Dekorationsstil nur in seinem Entstehen verfolgen, seine Elemente losgelöst und als allgemeine Erscheinung behandeln will, kann man sich leicht an ein eng begrenztes Gebiet halten. Würde man ein grösseres wählen, so würde man immer durch die lokalen Eigentümlichkeiten gestört. Es giebt einen ober- und einen niederdeutschen Stiltypus — die Verwendung der neuen

[1]) Vgl. darüber Rahn, Zur Geschichte der Renaissance-Architektur in der Schweiz, im Repertorium für Kunstwissenschaft V, 1 ff.

Formen ist nach lokalen Bedingungen verschieden. Der Stil aber in seinen Grundelementen bleibt sich gleich. Daher kann man zum selben Resultat gelangen, wenn man ihn auf einem engern Gebiet betrachtet, wo er unter gleichen Bedingungen seine Formen verwertet. So wird man von selber auf das Wesentliche in der Erscheinung geführt. Ich werde also nicht vom Allgemeinen ausgehend das Lokale betonen, sondern von einer gegebenen Lokalität aus das Allgemeine suchen.

Es ist zu sagen, dass in der Schweiz der Charakter der Kunstbewegung kein anderer ist als im ganzen Reiche; auch die Bedingungen sind annähernd gleich. Die schweizerische Kunstentwicklung ist sogar grossenteils von derjenigen des Reiches abhängig. So liegt es in der Natur der Sache, dass die analogen und beeinflussenden Erscheinungen herangezogen werden müssen, wobei man denn, eine begrenzte Basis für die Untersuchung behaltend, doch den ganzen Umfang und die Tragweite des Prozesses ins Auge fassen kann.

Überdies ist die schweizerische Renaissance für die ganze Entwicklung typisch. Denn der unglaublich rasche Umschwung und die Verbreitung der neuen Kunstformen ist aufs engste mit dem Buchdrucke und ähnlichen Vervielfältigungsverfahren verbunden, die in der Schweiz, besonders in Basel, in grösstem Masstabe gepflegt wurden. Durch die speziell nationale Ausbildung der Glasscheibe war desgleichen in der Schweiz ein Kunstzweig eröffnet, der für die Stilentwicklung in der ersten, vom Zeichner regierten Periode eine grosse Bedeutung erlangte.

Auch sind in diesem Zeitraume alle Stufen künstlerischen Vermögens in dem engen Gebiet der Schweiz vertreten. Während die bäuerliche Kunst beinahe der Neuerung unbewusst an eine unverstandene Form sich klammert und kaum den rein formalen Gehalt in der Entwicklung fasst, erreicht in Holbein die Kunst den Gipfel, wo sie wieder das Gebiet des Unbewussten zu berühren scheint, indem ihr ewig geheimnisvoller Geist durch eine hohe Menschenseele die Mittel zur direkten Offenbarung findet.

I. Allgemein geschichtlicher Teil.

I. Kapitel.

Der politische Zustand.

Diese Untersuchung will sich an den Boden der Schweiz halten — und so muss man den historischen Grund, auf dem alle weitere Entwicklung sich vollzieht, betrachten. Denn die ganze Kultur eines Landes steht festgewurzelt in den historischen und politischen Vorbedingungen desselben. In der Zeit der Frührenaissance befindet sich Deutschland in einem Zustande allgemeiner Gährung und diese grossen geistigen Strömungen, welche die politischen Ereignisse prägen oder durch solche rückwirkend in neue Bahnen gedrängt werden, müssen hier Erwähnung finden, sei es nun, dass sie anregend und fördernd oder hindernd die bildenden Künste beeinflusst haben. Die Kunst nimmt im Norden keine führende Stellung ein, umsomehr hängt sie ab von dem geistigen Zustande der Nation. Die Schweiz hat den grossen Geisteskampf des XVI. Jahrhunderts in selbständiger Weise durchgefochten, ihre Zustände geben in vielem ein Abbild der gesamten deutschen Kultur jener Zeit.

Über die Berechtigung, schweizerische Kunstzweige selbständig zu behandeln, haben Rahn in der Einleitung zu seiner Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz und Bächtold in seiner Geschichte der deutschen Litteratur in der Schweiz sich geäussert. Es sind dies Werke, welche, von den heutigen Verhältnissen ausgehend, die Entwicklung der jetzt zur Schweiz politisch vereinigten Gebiete berücksichtigen. Ich habe weniger die heutigen als die damaligen Grenzen der Eidgenossenschaft im Auge zu behalten und auch innerhalb der da-

maligen Schweizergrenzen nur so weit zu gehn, als sich die für die nordische Renaissance charakteristischen Symptome zeigen. So bleibt der Kanton Tessin ganz ausgeschlossen; seine Entwicklung gehört in die italienische Renaissance, ist vom Erzbistum Mailand geleitet.

Die Bistümer sind überhaupt von grösstem Einfluss auf die Verbreitung der Künste. Besonders im Mittelalter, wo die Kunst hervorragend kirchlichen Charakter hatte, lassen sich die kunstgeschichtlichen Gruppen beinahe ganz nach Bistümern einteilen. Obwohl der Charakter der Künste sich in der Renaissance bedeutend ändert, hat doch immer noch die alte Diözese ebensoviel Einfluss als die sich neuformende politische Grenze. Deshalb muss der Kanton Waadt mit Lausanne, obwohl damals noch nicht von Bern aus erobert, seiner Wirkung auf die angrenzenden schweizerischen Stände wegen berücksichtigt werden. In Freiburg kreuzen sich die deutschen und welschen Einflüsse. Dagegen ist das Wallis, dessen Bischof und Kardinal in der Zeit der Umgestaltung einen so grossen politischen Einfluss auf die Schweiz ausübte, für die Künste der Schweiz heute völlig belanglos, besonders da sein ganzes Kunstinventar um die Mitte unseres Jahrhunderts sich in alle Welt unwiderbringlich verirrt hat. Es ist ein neuer Faktor, mit dem man in der damaligen Zeit vornehmlich zu rechnen hat — das Bürgertum.[1])

Zu Ende der gothischen Periode hatte sich die Eidgenossenschaft schon zur politischen Selbständigkeit durchgerungen und war seit dem Schwabenkrieg faktisch vom Reiche losgekommen. 1507 anerkannte der Reichstag von Konstanz die Unabhängigkeit. Damals war Basel, das in dieser Gegend der Mittelpunkt für alle künstlerischen Bestrebungen war, dem Bunde schon beigetreten.

Auch schon in den früheren grossartigen Siegen hatte sich ein freudiges Selbstbewusstsein der Schweizer bemächtigt. Sie waren eine Macht geworden. Die stürmische Lebensfreude, die in der ganzen Zeit lag, wurde dadurch gesteigert. Die Bündnisse mit einzelnen Nachbarn begannen, die bald zum Solddienste ausarteten und dem Staate unheilvoll wurden. In den Anfängen dieses Systems lag aber ein gesunder Kern. Man besass in der Heimat einen Überschuss von Kraft, den man stolz in den Dienst befreundeter Mächte stellte. Diese Art von Export entspricht unserm Gefühle nicht mehr — war aber da-

[1]) Über den Einfluss des Bürgertums auf die gothische Epoche vgl. Rahn, Kunst- und Wanderstudien in der Schweiz, I. Studie, Kunst und Leben.

mals an sich nicht schimpflich. Bald genug aber offenbarte sich das Gift, das in dem gesunden Kern verborgen lag. Der Verrat von Novara hatte dies schon der ganzen Welt gezeigt. Schweizer hatten sich in jedem der feindlichen Heere befunden, und dies gab ihnen den Anschein völliger Käuflichkeit. Man vermisste eine einheitliche schweizerische Politik nach aussen. Dies und nicht die schwankende Haltung der Eidgenossenschaft beim Abschluss ihrer Bündnisse konnte ihr in einer Zeit zum Vorwurf gemacht werden, wo auch die andern Mächte ihre Bündnisse beinahe jährlich wechselten und sich zu neuen Gruppen verbanden.

Aber der geringe Zusammenhang der schweizerischen Stände unter sich gestattete die freie Verfügung der Einzelnen, und so entstanden diese unseligen Spaltungen. Die schweizerischen Bundesverträge waren keine Verbindungen, die das ganze Land einging, um mit Aufgebot seiner ganzen Kraft dem Verbündeten zu Hilfe zu kommen, sondern es wurde nur diesem freigegeben zu werben, wobei es dem Individuum überlassen blieb, der Werbung zu folgen oder nicht. Von oben herab begnügte man sich, ein Maximum für die Ausfuhr an Truppen festzustellen.

Dabei änderte sich die politische Konstellation und mit ihr die Bündnisse so rasch, dass es nicht immer möglich war, die abwesenden Söldner aus dem frühern Dienst zurückzurufen und dem neuen Verbündeten ausschliesslich zur Verfügung zu stellen. Sie fanden sich also in zwei Lagern und verloren dadurch den Anspruch, die Repräsentanten einer einheitlich handelnden politischen Macht zu sein.

So scheint die schweizerische Politik nicht selten noch tiefer zu stehen als die Banditenpolitik der übrigen Mächte.

Auch die innere Haltung der Eidgenossenschaft wurde dadurch geschädigt. Durch den ganzen Geist der Zeit, in der das Bürgertum zu erstarken und sich zu fühlen anfing, und durch den Krieg und das politische Ansehen hatten sich auch die Lebensansprüche der Schweizer gesteigert. Besonders in den Ländern[1]) vermochte eine ausschliessliche Beschäftigung zu Hause den höhern Ansprüchen nicht mehr zu genügen, und man sah sich durch die ausländischen Pensionen aufs angenehmste in den Stand gesetzt, ein gewissermassen adeliges Dasein zu fristen. Wer am meisten bot, war den Schweizern der

[1]) Länder werden diejenigen eidgenössischen Stände genannt, welche keine regierende Stadt besassen.

Liebste — es ergab sich daraus ein Zustand, dessen Unwürdigkeit von den gesunden Elementen, die sich meist in den Städten fanden, erkannt wurde. Die Schweiz war der Parasit unter den europäischen Staaten geworden. Man sah damals schon ein, dass nur eine völlige Neutralität und ausschliessliche Defensivpolitik es ermöglichte, die Differenzen der einzelnen Stände auszugleichen und die Stellung nach aussen in Ehren zu behaupten. Dieser idealen Bestrebung aber blieb die Macht der realen Verhältnisse überlegen.

Denn die auswärtige Politik feierte damals gerade die höchsten Triumphe. Zum Pavierzuge von 1513 hatte sich die Gesamtheit der Stände entschlossen, sein Erfolg war ungeheuer. Er allein hat nicht den gewöhnlichen Reislaufercharakter; so bestand auch die Entschädigung in Territorien. Die Schweizer schienen hier auf eigene Faust und für sich ausschliesslich zu kämpfen. Bei Marignano aber erhielt dies selbständige Vorgehen der Schweizer schon seinen tragischen Abschluss.

Diese Ereignisse blieben nicht ohne Einfluss auf die Künste. Das ganze Leben war von ihnen erfüllt; es waren die grossen Fragen des Tages, zu denen ein jeder Stellung nahm. Die Litteratur der Zeit ist voll davon. Es bildete sich eine derbe, kräftige Kriegerlitteratur, die aus der Masse des Volkes hervorging. Hier begann auch die Betonung des Nationalen, jene Einkleidung der alten Befreiungskämpfe in ein poetisches Gewand.

Es sind uns noch viele Lieder aus dieser Zeit erhalten; die Schlachtlieder sind die wertvollsten darunter. Auch aufgeklärte Männer nahmen noch zu einer Zeit, wo schon lebhaft dagegen geeifert wurde und der Stern der Eidgenossen im Sinken war, mit wilder Kampflust an den Kriegen teil.

Manuels Bicoccalied ist im höchsten Grade der Ausdruck dieser Stimmung. Er kann sich über die Niederlage, die er selber mitgemacht, nicht trösten. Hatte doch der Feind sie nur durch seine unnahbare Stellung besiegt: »Warumb kamend ir nit uf d'wite und hettend üch da gewert?«[1])

Solche Lieder sind der unmittelbare poetische Ausdruck einer rohen aber mächtigen Stimmung, die das Volk beherrschte. Doch schon überwog eine mehr didaktische Poesie. Die Warnungen vor dem Reislaufen, die Mahnungen zur Einigkeit und gemeinsamem

[1]) Bächtold, Nicolaus Manuel 1878, p. 26.

Vorgehen sind in Prosa und Versen viel zahlreicher als diese Volksdichtung. Die Masse der damaligen deutschen Litteratur trägt einen solchen Charakter — man rang nach Verbesserung des Alten und nach neuen Idealen; das drückt sich auch in der sogenannten schönen Litteratur überall aus.

Die bildende Kunst war nicht weniger voll davon. Das Landsknechtsleben bot den Hintergrund für fast alle Darstellungen. Am stärksten tritt dieser Zug in der Schweiz hervor; schon deshalb, weil die zwei grössten, ganz nationalen Künstler selber Kriegszüge nach Italien mitgemacht haben: Manuel und Graf. Auch Holbein wusste Darstellungen aus Krieg und Kriegsleben mit grossartiger Vehemenz zu geben. Die damals so beliebten Todesbilder schöpften ihre fruchtbarsten Anregungen aus dem »heute rot, morgen tot« des Soldatenlebens.

Auch die Entwicklung des rein volkstümlichen Genres fällt in diese Periode und, wie Kinkel [1]) beobachtet, in die oberdeutschen und schweizerischen Gegenden, von wo aus es sich den Rhein hinunter ausdehnt, um in den Niederlanden seine monumentalste Gestaltung zu bekommen. Holbein, Graf und Manuel sind von den ersten, welche das Bauernleben behandeln. (Vgl. Holbeins Alphabete.)

Wenn nun der geistige Inhalt der eigentlichen Volkskunst völlig von diesen politischen Zuständen beherrscht war, so konnte natürlich das rein formale Element, das uns hier besonders interessieren muss, weniger direkt davon berührt sein. Dennoch sprechen sie auch hier mit. Durch die vielen Züge nach Italien wurde nicht nur das Auge an die italienische Renaissance gewöhnt; der Verkehr mit Italien wurde leichter, selbstverständlicher.

Wie bedeutend im Einzelnen diese Anregungen waren, wird später noch zu prüfen sein.

Aber das gesamte kriegerische Leben schuf eine Reihe von Gegenständen, zu deren Ausschmückung die bildenden Künste in Anspruch genommen wurden. Neue Typen kamen auf, denen es an alten Vorbildern fehlte und die daher zu Neubildungen in stilistischer Hinsicht anregten. Die Waffen z. B. spielen eine grosse Rolle in der Geschichte des Renaissance-Ornamentes. Es ist das Kunstgewerbe, das sich hier gefördert sieht — immer vielgestaltiger entwickelt sich eine profane Kunst. —

---

[1]) Kinkel, Mosaik zur Kunstgesch. X.

Gleichwie der Hang nach nationaler Emanzipation aus den Schäden des Soldwesens sich ergeben hatte, so geht die schweizerische Reformation in ihren Anfängen teilweise darauf zurück, woraus ihr ein so ausgeprägt nationaler Charakter erwuchs.

Als Julius II. im Jahre 1510 zum erstenmale die Eidgenossen zu einem Bündnis gebracht hatte, dachte niemand, dass in diesem Akte der Keim zur völligen Loslösung der Eidgenossen von Papst und Kirche verborgen lag; dass die Schweiz aus den Folgen dieses Bündnisses den ersten Anstoss einer speziell nationalen Reformation entnahm. Die Reformgedanken und die Einsicht in die Schäden der Kirche waren diesseits der Alpen ungefähr überall die gleichen. Der Berner Jetzerhandel besonders hatte die Dominikaner und mit ihnen das ganze Mönchswesen diskreditiert und in Wort und Bild verbreitete sich seine Darstellung im ganzen Reiche. Nie aber hatte man an Papst und Rom als dem Heiligsten zu zweifeln gewagt. Es war nicht nur die dumme Unwissenheit, mit der die Dominikaner gerechnet hatten, sondern auch gläubige Anhänglichkeit.

Seit dem Bündnis mit Julius aber war der Papst nicht mehr nur als der heilige Vater, sondern als ränkevoller Politiker mit der Schweiz in Berührung gekommen. Schon nach dem misslungenen Chiasserzug zeigte sich die Enttäuschung. Ähnlich wie Hutten bei seinem Aufenthalte in Italien durch die Politik Julius' II. sich abgestossen fühlte und seither dagegen zu Felde zog, sollte auch die schweizerisch-nationale Bewegung darauf fussen, und gerade die Ereignisse, die den Eidgenossen die höchste Gunst und den Titel »Beschützer der Freiheit der Kirche«, Herzogshut, Banner und Schwert von seiten des Papstes eintrugen, sollten der Anstoss zur endgültigen Lossagung von Rom werden.

Die Beziehungen zu Rom wurden von nun an durch die politischen Wechselfälle in Mitleidenschaft gezogen. So fasste man auch in Rom die Lage der Dinge auf, als die Gerüchte von der religiösen Befreiung der Schweizer, hauptsächlich von Zürich, dahin gelangten. Und als diese im ganzen durchgeführt war und schon im Begriffe stand, in eine feste Form gegossen zu werden, glaubte noch Hadrian VI. Zwingli und die Züricher zu gewinnen, wenn er den rückständigen Sold zu zahlen versprach. Clemens VII., in dessen Garde sich noch viele Züricher befanden (die dann beim Sacco di Roma beinahe sämtlich zu Grunde gingen), versuchte 1525 nochmals eine ähnliche Vermittlung. Damals aber verzichtete der Rat auf den ausstehenden

Sold und bewies hiemit, dass an Stelle des politischen Verhältnisses ein tieferes getreten war, das eine Vermittelung für alle Zeiten ausschloss.

Das war Zwinglis Werk. Er hatte sich am Pavierzug als Feldprediger der Glarner beteiligt und nachher einen Bericht über die schweizerischen Kriegsthaten verfasst. Von da an liess er die politischen Zustände nicht mehr aus den Augen. So wurde das Reformationswerk mit der Politik eng verbunden. Es würde zu weit führen, die Reformation Zwinglis im einzelnen zu verfolgen und ihm auf den Wegen nachzugehen, die ihn selbständig zu den gleichen Resultaten wie Luther brachten.[1]) Die Reformation war das Bedürfnis des deutschen Geistes — es drängte alles darauf hin, und es bedurfte nur dieser tiefen und unerschrockenen Seelen, das erlösende Wort auszusprechen.

Die Klöster waren als Stätten des Müssiggangs und Lasters ein Hauptärgernis der edel Denkenden. Aber auch in vielen Klöstern war man, meist durch humanistische Studien, zur Kenntnis der Schrift und durch diese zur Einsicht von der Unhaltbarkeit der bestehenden religiösen Verhältnisse gelangt. Am freiesten dachte man in Einsiedeln, Pfävers und Kappel, ohne sich jedoch in völlige Negation zu verirren. Denn es standen diesen Klöstern nicht nur gelehrte, sondern auch ernst religiös empfindende Männer vor, die sich weder mit der Frivolität des bestehenden Zustandes noch mit der humanistischen Unabhängigkeit zufrieden geben konnten. Zwingli lehrte 1516—19 in Einsiedeln, und noch 1522 predigte er daselbst den Pilgern, die zur wunderthätigen Mutter Gottes herbeiströmten, sie möchten eher bei Christus als bei Maria ihren Trost suchen.

Damals aber wirkte er schon in Zürich, wo ein gesunder Bürgersinn, der im Kampf gegen das Pensionenwesen und gegen Frankreich lag, sich mit ihm verband und auch seinen Neuerungen auf religiösem Gebiet entgegenkam. Die Länder aber traten zu den zürcherischen Reformbestrebungen immer mehr in einen schroffen Gegensatz. Man war hier zu sehr auf das Ausland angewiesen. Gleichgültigkeit that das Übrige, da der Boden nicht in gleicher Weise durch humanistische Bildung vorbereitet war. So fand sich Zürich längere Zeit sehr vereinsamt, besonders als nach der Zerstörung der Karthaus Ittingen 1524 die katholische Reaktion auch in Basel und Bern wieder erstarkte.

---

[1]) R. Stähelin, Huldreich Zwingli 1895.

Der Hass gegen Zwingli steigerte sich, je mehr die Tragweite seines Unternehmens an den ungeahnten Dimensionen der lutherischen Bewegung abgemessen werden konnte.

Zürich aber hielt unentwegt an seinem Lehrer fest. Der Ruf der Stadt war nicht der beste gewesen; man nannte sie das Korinth der Schweiz. Dennoch drang Zwingli durch. Vielleicht hatten gerade die vielen Ausschreitungen den Boden für eine energische Reaktion vorbereitet. Zwingli hatte in kurzer Zeit eine mächtige Partei für sich. Selbst der mit Rom in engen Beziehungen stehende Bürgermeister Röust stand zu ihm. Durch den unglücklichen Ausgang der damaligen Feldzüge erhielten die nationalen Bestrebungen ein neues Gewicht.

Es war die Zeit der Blüte des deutschen Bürgertums, seine letzte grosse Entfaltung, bevor es in Zunftzwang und Spiessbürgerlichkeit erstarren sollte. In den Städten war ein ungeheures Leben, die besten Elemente des ganzen Landes zogen sich dahin zusammen. Die Erwerbung des Bürgerrechts war noch nicht erschwert; im Gegenteil war man bemüht, tüchtige Kräfte zu gewinnen unter angenehmen Bedingungen. Die ganze grosse Schar der Basler Buchdrucker, denen Basel zum grossen Teil seinen Ruhm schuldet, hatte sich aus den verschiedensten Gegenden des Reiches hier versammelt. Zürich gewann 1519 Froschauer, um seinem Buchdruck aufzuhelfen.

Froschauer gehörte auch zu Zwinglis Schar, in welcher sich der gesunde Bürgersinn lebhaft äusserte. Es war ein unbändiges Selbstgefühl in diesen Leuten. Der Glockengiesser Füssli verweigerte, stolz auf seine Kenntnis der Schrift, zur Messe zu gehen, weil die Pfaffen von jener nichts verständen. Froschauer aber gab durch sein Wurstmahl den Anlass zum Fastenstreit. Er behauptete, er und seine Gesellen müssten Fleisch bekommen, wollten sie bis zur Frankfurter Messe den Druck der Paulinischen Briefe vollenden.

Solche kleine Anstösse, vom Volke ausgehend, waren der Anlass zum systematischen Reformationswerk. Zwinglis Vorgehen hierbei ist bewunderungswürdig. Er wartete ab; er liess die Bedürfnisse an sich herankommen, um erst im günstigen Augenblick, durch die Verhältnisse gedrängt, seine Neuerungen allmählich auszudehnen. In aller Stille und gleichsam von selber vollzieht sich Reform auf Reform. Zwinglis Handlungsweise scheint immer die einzig denkbare. Er normiert nie zu früh. Er geht von einem individualisierenden Prinzip aus; die Äusserung der Religion scheint er dem Gefühl und der

innern Stimme eines Jeden zu überlassen — und doch weiss er immer im engern Anschluss an seinen Staat diese zentrifugalen Kräfte zusammenzufassen und zu regulieren. Doppelt gross ist seine Kunst, da dieser individualistisch religiöse Zug, dies Heraustreten aus der kirchlichen Gemeinschaft im Volke sich heftig äusserte. Die Wiedertäufer, welche dies Prinzip in seine äussersten Konsequenzen verfolgten und als Gesamtheit die Loslösung vom Staate verlangten, wurden die Opfer ihrer Tendenz.

Wie überzeugend und beruhigend mussten Zwinglis mildes Wesen und klarer Verstand auf seine Umgebung wirken, dass er die Stadt in ihrem kleinen Gebiet, rings zwischen feindlichen Mächten, doch stets nach seinem Willen lenkte und sicher durch alle Gefahren hindurchzubringen vermochte. Luther riss durch seinen Willen und seine tiefe seelische Gewalt alles in Begeisterung mit sich fort, und als die Zeit des harten Kampfes vorüber war, erstarrte sein Genius. Das menschliche Temperament wirkt bei ihm im grössten Umfange; Zwingli stellt nach stillem Suchen immer das Wort voran und lässt es gleichsam ohne sein Zuthun wirken. Er scheint immer zurückzustehn und schreitet doch so sicher vorwärts, bis er als Held im Kampfe für seine Sache mit seinem Blute sie besiegelt. Die Sehnsucht der Zeit befriedigt sich in ihm, der als beinahe unsichtbares Werkzeug die Ideen in ihrem Wachstum lenkt — und so stehen wir denn bewundernd vor dem grossen Menschen, dem ein günstiges Schicksal alles und selbst einen so gewaltig verklärenden Abschluss seines Lebens gewährte.

So mächtig die Reformation das Geistesleben der Epoche ergriff, zogen die bildenden Künste doch keinen direkten Vorteil daraus. Die herrlichsten Bibelillustrationen entstammen schon teilweise der katholischen Epoche und waren durch das katholische Bedürfnis der Vulgata angeregt. Allerdings entstand eine Menge polemischer und satirischer Blätter, welche die volkstümliche, antipäpstliche Litteratur illustrierten; sie entwuchs aber nicht direkt der Reformation, sondern den allgemeinen destruktiven und polemischen Tendenzen, denen die Reformation erst die höhere Weihe gab, indem sie sie in eine positive Bahn leitete. Auf das stetige Aufblühen des Buchdruckes wirkte aber auch die Reformation ein, und so hat sie wenigstens indirekt der Kunst aufgeholfen.

Wenn man aber der Reformation und besonders der schweizerischen in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst gedenkt, wird man

sich zuerst der sogenannten Bilderstürme erinnern, in denen die Kirchen von allem Bildwerk gereinigt werden sollten, damit die andächtige Seele sich unmittelbar zu Gott erhebe und nicht an diesen irdischen Symbolen haften bleibe. Der Bilderkultus war gerade in der letzten Zeit vor der Reformation im raschen Steigen begriffen, da das Volk, einer tiefern religiösen Erziehung entbehrend, in Aberglauben und Bilderdienst eine Äusserung seines religiösen Dranges gefunden hatte.

Im Sommer 1524 wurden im Gebiet von Zürich die Bilder entfernt; der sogenannte Götzenkrieg geführt. Trotzdem die beiden Bürgermeister unheimlich rasch nacheinander gestorben waren, räumte man dem Aberglauben keine Macht über die Gemüter ein und führte den Krieg zu Ende. Man verfuhr ruhig und sachgemäss. Umso vollständiger war die Zerstörung der Kunstwerke; man schonte auch das Neue nicht, dessen Einweihung und Herstellungskosten noch in frischer Erinnerung standen. Das Inventar schweizerischer Kunstwerke hat nie einen empfindlicheren Stoss erhalten, da überdies der Protestantismus eine weitere Entwicklung kirchlicher Kunst abbrach. Aber man muss hören, wie man damals über die Entfernung dachte. »Dabei sind gar köstliche Werke der Malerei und Bildschnitzerei, insonderheit eine schöne köstliche Tafel in der Wasserkirche zerschlagen worden, welches die Abergläubigen übel bedauerten; die Rechtgläubigen aber hielten es für einen grossen und fröhlichen Gottesdienst.«[1])

Da übrigens in dieser Zeit die Renaissancekunst in Zürich noch in den Windeln lag, so sind wohl wenig Werke zu Grunde gegangen, die für uns von speziellem Interesse wären; in Basel aber dürften ihrer mehr zu beklagen sein. Denn da trat die Renaissance früher auf und die grossen Scheiterhaufen aus Kunstwerken wurden erst 1529 errichtet, so dass sie noch das gerade so fruchtbare und glänzende Schaffen der letzten Jahre vernichteten. In den anderen reformierten Orten verfuhr man in ähnlicher Weise.

Hier stellte sich der religiöse Fanatismus in den Dienst der geistigen Aufklärung; dennoch aber werden wir an die ähnlichen Ereignisse in Florenz erinnert. Dort hatte Savonarola die Verbrennung der »Eitelkeiten« geleitet. Wir verehren in den Werken der bildenden Kunst eine irdische Äusserung des unsterblichen Geistes. Aber sie ist an das Zeitliche gebunden und trägt den Keim der Verwesung in sich. Wenn auch durch die Reformationen diese Werke vor ihrer

[1]) Bullinger, zitiert bei Stähelin I, pag. 386.

Zeit den Untergang fanden, so fielen sie doch als die Opfer einer grossen geistigen Erhebung, deren Wirkungsdauer heute noch nicht abschloss; ihr Wert verschwindet neben dem der grossen Mächte, welche im XVI. Jahrhundert die Welt erschütterten. Savonarolas Eifer hat viele herrliche Werke zerstört und die Spuren seiner Thaten verwischten sich bald. Man mag darüber denken wie man will; immer aber müssen wir dankbar vor den Gestalten stehen, die uns lehren, welcher Kraft der menschliche Wille in der Hingabe an eine grosse Idee fähig ist.

Um die Entwicklung der bildenden Künste aber in ihren grossen Zügen uns zu lehren, haben doch noch Werke genug das Verhängnis jener Tage überdauert. Denn es wurden nur diejenigen Bilder entfernt, welche mit dem Kultus verknüpft gewesen. Die Kunst hörte auf im vorzugsweisen Sinne kirchlich zu sein; ihr weltlich-bürgerlicher Charakter aber wurde wesentlich durch eine geistige Strömung bestimmt, welche neben der reformatorischen die Presse am ausschliesslichsten beschäftigte: durch den Humanismus.

Schon seit der Mitte des XV. Jahrhunderts hatte das Studium des Altertums auch im Norden angefangen, Leben und Denken umzugestalten. Nicht nur die Kenntnis der alten Texte breitete sich aus, sondern es wurden auch Werke der zeitgenössischen humanistischen Litteratur ins Deutsche übertragen.[1])

Doch blieb Latein die Sprache, in der diese geistige Bewegung sich beinahe allein ausdrückte; und als Hutten, der vom Humanismus sich ganz durchdrungen zeigt, 1520 in der Sprache seines Volkes zu schreiben anfing,[2]) hatte er sich von dieser ausschliesslich gelehrten Gesellschaft abgewandt und den Männern angeschlossen, welche der Nation ihr heiligstes Begehren erfüllen wollten. Der Humanismus aber behielt wie seine Sprache einen internationalen, aristokratischen Zug. Das Volk blieb unberührt davon.

In Italien[3]) hatte sich im Gefolge der Geistesrenaissance die äusserste Denkfreiheit herausgebildet, man löste sich von der Religion selbst wie von der theologischen Wissenschaft des Mittelalters. Der Hohn kannte keine Grenzen mehr im humanistischen Kreise. Geistliche äusserten sich eben so frei — aber man ging nicht weiter. Man

---

[1]) Bächtold a. a. O. p. 230.

[2]) Gedicht an Luther.

[3]) Wo immer von der italienischen Renaissance geredet wird, muss stets auf Jakob Burckhardts Kultur der Renaissance in Italien verwiesen werden.

fühlte sich innerlich durch das Priestergewand nicht gebunden, aber man behielt es doch an, weil man sich einer festen Hierarchie eingeordnet fühlte. In Deutschland brauchte es den sittlichen Willen Luthers, um die Opposition über den Spott hinaus zu einem ernsten Protest und völliger Zertrümmerung der alten Zustände zu gestalten.

Italien besass in Savonarola einen ähnlichen reformatorischen Geist. Aber während die deutschen Reformatoren sich an ihre Staaten anlehnten, die Frage als nationale gestalten konnten, musste Savonarola seiner religiösen Gemeinschaft erst einen Staat schaffen, den alten bekämpfen.

In Italien fiel das Unnatürliche der Abhängigkeit von Rom nicht auf wie in Deutschland. Das Geld, das nach Rom geliefert wurde, blieb im Lande; ein glänzendes Leben war das Bedürfnis des Italieners und im päpstlichen Stuhl gipfelte Italiens Glanz. Deutschland riss sich von Rom los, Italien konnte davon nicht loskommen. Im Gegenteil, der Traum des patriotischen Italieners, die Einigung Italiens in einer Hand, schien sich zweimal von Rom aus durch päpstliche Nepoten verwirklichen zu wollen. So war eine Trennung von Rom in Italien weder Möglichkeit noch Bedürfnis. Savonarola wollte Rom reformieren, Luther nur Deutschland. Savonarola trug dieselben Grundsätze, welche die Ordensstiftungen hervorbrachten und in der Weltflucht endigten, in die Welt hinein. Es gelang seiner hinreissenden Persönlichkeit, in diesem frivolen Lande eine Begeisterung hervorzurufen, welche in Deutschlands Geschichte kein Gegenstück hat. Aber sie war an das mächtige Individuum gebunden, mit dessen Verschwinden sie auch zusammenbrach. Das Volk drängte nicht nach zum Siege.

Hatte sich in Italien, von kleinen hochgebildeten Zentren ausgehend, der Geist der Aufklärung der ganzen Masse der Gebildeten mitgeteilt und nur das gemeine Volk auf der alten Strasse gelassen, so lagen auch hier die Verhältnisse in Deutschland anders. Die humanistische Denkweise blieb auf einen viel engern gelehrten Kreis beschränkt; somit blieb ihr ganzer Ton gemässigter, und wo man sich von Kirche und Papsttum auch losgesagt hatte, äusserte man sich doch nicht so schroff, wie Luther es thun musste. Die Humanisten waren kühler, gleichgültiger und beobachteten mit Kopfschütteln die Bewegung, welche in das ruhige, stillthätige Dasein einen gewaltsamen Zug hineinbrachte.[1]) Und wo auch der Kampf so lärmend geworden war,

[1]) v. Bezold, Geschichte der deutschen Reformation p. 199 ff. und Geiger, Renaissance und Humanismus, p. 432.

wie in den Briefen der Dunkelmänner, drang man doch nicht durch. Man lebte gerne in einer idealen, aber schattenhaften Sphäre. Die antiken Ideale entbehrten des warmen Blutes, sie entstanden nicht aus dem Leben heraus, die eigene Zeit weiter entwickelnd, sondern hatten rein historischen Charakter.

Aber zwischen diesen kühlgelehrten Kreis und das unwissende Volk schob sich in Deutschland das ehrbare Bürgertum ein. Das ist der Stand, der nun alle grossen nationalen Äusserungen leitet. Das Zunft- und Städtewesen hatte, wenn auch nicht ein höheres religiöses Gefühl, so doch den Sinn für christliche Wohlanständigkeit zu erhalten gesucht. Es zeigt sich dies in den Sittengesetzen der Zünfte.[1]) Hier waren die religiösen Bedürfnisse weder durch eine skeptische Wissenschaft, noch durch den Materialismus des Lebens völlig erstickt, rangen sich immer wieder empor und wollten ihr Recht. Die Reformation half ihnen dazu.

---

[1]) Vgl. Henne am Rhyn, Kulturgeschichte II. p. 8 ff.

II. Kapitel.

Das Kunstbedürfnis des Zeitalters.

Italien besass in der Renaissance eine Kunst, welche sich parallel mit dem Humanismus entwickelte, aus denselben Tendenzen entsprang. In Deutschland aber herrschte um die Wende des Jahrhunderts, als der Humanismus am vollsten blühte, immer noch die Kunstweise des Mittelalters. In Italien nahm die höchste Bildung die Künste in ihren Sold. Man errichtete die Werke um ihrer selbst willen. Aeneas Sylvius beneidet die fröhlichen deutschen Städte um ihr geregeltes Leben.[1]) Aber gerade in dem gewaltthätigen leidenschaftlichen Staatsleben Italiens fanden die hohen Äusserungen des italienischen Kunstgeistes einen Boden, während in den deutschen Städten eine tote Stille herrschte, nachdem der mittelalterliche Baueifer erstorben war. Die Kunst stand hier ausschliesslich im Dienste jener Mächte, von denen die Humanisten sich abwandten. Sie verachteten naturgemäss die christliche und bürgerliche Kunst, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten herausgebildet hatte. Sie war ihnen fremd, denn sie war ans Volk gebunden.

Denn der Künstler kam aus dem Volke und blieb darin. Die ganze Kunstleistung jener Tage ist ein Ergebnis des Zunftwesens; freie unabhängige Künstler, die sich ihrer als Individuen bewusst werden und ihre Stellung behaupten, kennt das deutsche Mittelalter noch nicht. Holbein hat vielleicht zuerst in England sich von den Zunftschranken ganz entbunden als freier Künstler gefühlt.

Wären die deutschen Humanisten überhaupt für die Künste empfänglich gewesen, so hätte ihnen eine antikisierende Kunst, wenn auch nur aus historischem Interesse, am ehesten entsprechen müssen. Ihre

---

[1]) Zit. Burckhardt, Kultur der Renaissance, II. Aufl., I. p. 86.

Bemühungen aber erstreckten sich nicht in den Bereich des Handwerks und waren rein litterarischer Natur.

Es blühte aber dennoch eine starke volkstümliche Kunst, und dieser mussten die Reformatoren näher stehen. Sie bringen Kampf und entziehen der Volkskunst ihre bisherigen Hauptquellen; aber dennoch retten sie sie in die neue Zeit herüber und stellen sie in ihren Dienst. Aber auch hier kein Gedanke an die monumentale Kunst des Altertums oder Italiens; dafür bestand das wenigste Bedürfnis. Wie für die Humanisten bleibt die bildende Kunst für die Reformatoren nur die Illustration der Tendenzen des Jahrhunderts. Überall eine Betonung des litterarischen, ideellen Teiles. Es findet sich denn auch die ganze Stufenleiter der Gefühle des reformatorischen Deutschland in ihr wiedergespiegelt — von den herrlichen Illustrationen der verdeutschten Bibeln bis zu den ausschweifenden Spottbildern auf Papst und katholische Geistlichkeit.

Es ist oft schon mit Bedauern ausgesprochen worden, wie wenig Sinn für die bildende Kunst selbst Männer wie Erasmus besassen, wie inhaltlos ihre gelehrten Vergleiche der zeitgenössischen Maler mit Apelles und ähnlichen für uns klingen. Auch berührte es sie wenig, dass die bildenden Künstler auf dem besten Wege waren, auch den äussern Sinnen das Leben und Aussehn des Altertums zu erneuern, dessen Redewendungen sie doch als leere Phrasen zu wiederholen liebten. Für die Lebenslust und Heiterkeit des Jahrhunderts scheinen sie keinen Sinn zu haben.

Es ist zwar richtig, dass das Ästhetisieren und das Reden über Kunst meist in den Zeiten des Verfalls vorwiegt und dass selbst im Cinquecento das Verständnis für die Werke selten litterarisch bezeugt ist. In Deutschland aber fehlte es wirklich. Wenn dies bei den starren Gelehrten, welche über die Kunst hinwegsahen, noch begreiflich ist, so ist das gleiche Verhalten bei Hutten schon auffallender. Hutten hatte Rom in seinem Glanz und seiner Bildung erblickt und nannte die Römer dennoch die ärgsten Barbaren, — die Deutschen aber das gebildetste Volk —, wenn man, so urteilt er und mit ihm sein Jahrhundert, auf echte Gesinnung sehe. So sehr überwog die Wertschätzung des Moralischen. Auch stand man mitten im Kampfe. Es war die Zeit leidenschaftlicher, rastloser Arbeit und Naturen wie Hutten waren zu geschäftig, um sich dem Genuss der Künste hingeben zu können, der uns über das Bewusstsein von Zeit und Raum hinwegträgt.

Es ist gleichfalls sehr bekannt, dass die Humanisten, und Erasmus

vorweg, nur für das Porträt ein lebhafteres Interesse an den Tag legten. Schon mit dem Realismus der van Eyck wurde es sehr beliebt; dass es aber gerade im Kreise des Humanismus einen neuen Aufschwung nahm, ist natürlich. Bei Menschen, die in die Ereignisse und Charaktere einer längst vergangenen Zeit sich versenken, muss der Wunsch, das eigene Andenken auf die Nachwelt zu bringen, sich als selbstverständlich ergeben. So hatte sich in Italien der Ruhmsinn heftig gesteigert. Und ausser in den eigenen Werken konnte man sich nur durch sein Bild der Nachwelt bekannt machen. Für grossartige Grabmäler, in denen dieser natürliche Wunsch nach Unsterblichkeit in Italien seine Befriedigung, die Kunst aber ein grossartiges Wirkungsfeld fand, fehlten in der bürgerlichen Welt Deutschlands alle äusseren Bedingungen. Und so erscheint in Deutschland das gemalte Porträt gewissermassen als eine Reduktion der italienischen Epitaphien. Und wie dort die Plastik zur höchsten Entfaltung gelangte, so trieb hier die Porträtkunst ihre vollendetsten Blüten. Übrigens ist dieser Sinn in Deutschland und anderswo bis heute derselbe geblieben. Wo sich kein Interesse für die Kunst findet, zeigt sich doch meist Sinn genug für die eigene Persönlichkeit.

Dennoch war die Bewegung des Humanismus von Einfluss auf die bildenden Künste. Die Wiedergeburt des Geistes beim Eindringen des Naturalismus, das Erwachen der Fähigkeiten des Auges, hatte sich schon ein Jahrhundert früher in den Niederlanden vollzogen und verlief unabhängig vom Studium des Altertums und von Italien. Während des XV. Jahrhunderts nun hatte man sich im Norden allgemein in den Besitz dieser Errungenschaften gebracht. Gegen Ende des Jahrhunderts aber, als die Freude an der Natur in alle Kreise drang, musste auch die ursprüngliche Zartheit der Darstellungen dieses Stils der gemeinern Auffassung der Menge Raum geben. Die biblischen Darstellungen, welche immer noch das Hauptthema der Künste bildeten, verloren den jungfräulichen Reiz der ersten naturalistischen Epoche, und es drohte eine allgemeine Verrohung der Kunst, wenn kein mächtiger Genius die Schar der Nachtreter auf einen bessern Weg leitete oder neue Gegenstände durch das gehobene Interesse für ihren geistigen Inhalt den Maler auf eine höhere Darstellungsweise hinlenkten. Schongauer hatte dem ersten Bedürfnis entsprochen, der zweite Umschwung aber trat durch den Humanismus ein.

Man muss hiefür die Periode von ca. 1500—1530 betrachten; d. h. von der Zeit des gewöhnlichen Stils des XV. Jahrhunderts bis

zum Auftreten des manieriert italienischen Stils. Lucas van Leyden ist ein Vertreter dieser Periode und reicht noch darüber hinaus. An ihm sieht man, wie hoch die selbständige nordische Auffassung der neuen Themen, die er in seiner mittlern Zeit vertrat, zu stehen vermochte und wie sehr sie die nachmals von Italien unfrei übernommene Manier übertraf. Wie am Niederrhein finden sich diese Erscheinungen auch bei uns.

Die Auffassung und der Geist des Humanismus hatten eben doch das ganze Leben zu beeinflussen angefangen; man kokettierte allmählich überall mit der Kenntnis des Altertums; selbst in das Volk drang der Wunsch nach Gelehrsamkeit. Man latinisiert die Namen so gut es geht und derjenige Teil des Adels, der es seines Alters wegen riskieren darf, leitet seinen Ursprung auf die Helden des Altertums zurück. Man versuchte auf diese Art, sich mit dem Altertum in eine Art von leiblicher Beziehung zu setzen, wo man ihm wissenschaftlich nahe zu treten durch das adlige Handwerk verhindert war. Diese Bewegung bleibt allerdings nicht auf das XVI. Jahrhundert beschränkt sondern dürfte erst im XVII. Jahrhundert ihre volle Entwicklung erlangt haben.

Hatten die geistlichen Spiele mit ihrer oft krassen Darstellungsweise die bildenden Künstler des ausgehenden Mittelalters beeinflusst, so traten unter der Führung des Humanismus Dramen an deren Stelle, welche neue Gegenstände dem Volke vertraut machten. So wirkte der Humanismus allerdings nur ganz indirekt auf die Künste und zwar durch das Medium der volkstümlichen Litteratur.

Das Drama war eine neue Gattung und hier wurde der Kontakt zwischen dem Ideenkreise der abgesonderten Gelehrten und des Volks aufs glücklichste hergestellt. In der Schweiz war es besonders die national-reformatorische Partei, welche sich dessen bediente. Die älteste deutsche politische Komödie ist nach Bächtold das satirische Fastnachtsspiel von den alten und den jungen Eidgenossen, das 1513 von Conrad Spross geschrieben wurde. Zwingli und Bullinger, vornehmlich aber Niklaus Manuel haben sich durch solche Stücke ausgezeichnet. Diese Dramen prangen mit humanistischer Wissenschaft und die Freiheitshelden des alten Rom werden neben Homer u. a. angeführt. Bullinger brachte Lucretia und Brutus auf die Bühne. Damals waren auch in der bildenden Kunst die Scenen aus dem Altertum üblich und sehr beliebt geworden.

Ein Anfang zur modernen Historienmalerei war schon in den

Rathausbildern gemacht, die man in den Niederlanden besonders pflegte.[1]) Es sind die ersten grossen profanen Schildereien, aber mit lehrhaft tendenziösem Inhalt. Das lehrhafte Genre taucht bei den Stechern zu gleicher Zeit auf. Man griff mit Vorliebe die Gegensätze, die das Leben bot, heraus, um sie in satirischer Weise zu behandeln. Mit dieser Tendenz verband man nun auch die Stoffe des Altertums. Eine der Scenen, welche sich noch zur Zeit der Renaissance ihres satirischen Inhalts wegen häufig findet, ist Aristoteles von Phyllis geritten. Es gehörte dies in das beliebte Kapitel von der Weiberlist und Weibermacht. Schon der Meister des Amsterdamer Kabinetts[2]) braucht dies historische Beispiel zur Erläuterung seiner tendenziösen Absicht. Auch die Geschichte vom Zauberer Virgil war im Mittelalter bekannt, dürfte aber jetzt wohl zum erstenmal in die bildende Kunst eingedrungen sein. Auch die »Gesta Romanorum«, diese Sammlung alter Geschichten, wurde um das Ende des XV. Jahrhunderts zum erstenmal verdeutscht.

Weniger dieses antikisierende Genre als die eigentliche Historie beeinflusste nicht nur den Inhalt, sondern auch den Stil der Malerei. Neben der Tendenz war diese reine Historie ein neutrales Gebiet. Der Gegenstand war neu, interessant und ehrwürdig zugleich, und man fühlte, dass die Darstellung einer gewissen Mässigung bedürfe, dass der Gegenstand ohne Nebenabsicht auf Behandlung ein Recht habe. Doch verfuhr der Meister auch hier völlig naiv und versetzte die Scenen in seine Zeit, sein Kostüm.

Wenn sich also die Auffassung durch diesen indirekten humanistischen Einfluss etwas verschoben hatte, wenn auch der Gesichtspunkt der profanen Gegenstände und reinen Historien selbst für die Auswahl biblischer Darstellungen massgebend wurde, so musste man doch eine völlige stilistische Umbildung von den dekorativen Künsten abwarten. Wie diese verlief, wird in einem eigenen Abschnitt darzustellen sein. Denn wenn neue Gegenstände den malerischen Stil in gewissem Sinne modifizierten, war die Annahme von italienischen Formen und Renaissanceelementen für das dekorative Beiwerk allerdings eine weitere, durch den Gegenstand veranlasste Konsequenz, aber lange noch keine Naturnotwendigkeit.

[1]) Vgl. Woltmann, Holbein I, pag. 154, und Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte 1876. Rathausbilder.

[2]) Vgl. Lehrs, Der Meister des Amsterdamer Kabinetts. Mitteilungen der chalkographischen Gesellschaft.

Einzelne Klöster der Schweiz hatten sich durch humanistische Studien für die Reformation vorbereitet. Sie verlangten auch von dem bildenden Künstler schon antike Stoffe, ehe die formale Renaissance eingedrungen war. Leider sind die Beispiele teilweise zerstört und nur durch die Litteratur bekannt. In Stein a. Rh. befanden sich im Zimmer des Abts aus dem Jahre 1510 antike Stoffe wie z. B. Lucretia behandelt — von dem Kloster St. Urban (Kanton Luzern) aber berichtet uns der Chronist, dass bei dem Brande von 1513 zerstört wurden: Getäfel mit Intarsien, Schnitzereien und Gemälde. Diese stellten Circe, den Kampf um Troja und Stoffe aus dem alten Testament dar, unter denen er »cum filia Pharaonis Salomonem luxuriantem«[1]) nennt, wobei nicht nur die humanistische Bezeichnungsweise, sondern der Stoff als weltliche Scene aus der Bibel besonders interessant ist.

Darstellungen wie die letztere verschwanden aber bald wieder in der Zeit der Reformation, wenn sie nicht in lehrhafter Absicht ausgebeutet werden konnten. Schon in den zwanziger Jahren wurden Stoffe des neuen Testaments und Gleichnisse auf die Bühne gebracht. (Verlorener Sohn von Georg Binder, Zürich 1529.) Aber erst unter den Auspizien des erstarrenden Protestantismus, von den vierziger Jahren an, wurden diese Darstellungen auch ausserhalb der Bibelillustrationen häufiger.[2])

Die geistigen Strömungen der Zeit vermochten sich also in den bildenden Künsten auszudrücken und durch die inhaltliche Umgestaltung auch den Stil leicht zu beeinflussen. Dennoch fand sich bei den Vertretern dieser Richtungen nirgends ein Interesse und eine spezielle Betonung der rein formalen Kunst. Der Umschwung, der sich hier dennoch allmählich vollzog, entsprach keinem Bedürfnisse der Nation und hätte ebensogut unterbleiben können. Prinzipiell änderte sich nichts, weder Aufträge, noch die Auffassung der Kunst, und es scheint als hätten die gothischen Formen genügen können.

Unter den rein formalen Künsten steht die Architektur obenan. Sie hat ihre ganz eigenen Elemente und sagt nichts, als was sie in ihrer eigensten Formensprache ausdrücken kann. Es ist auch in ihrem Wesen begründet, dass sie von innen heraus wächst, aus technischen und ästhetischen Notwendigkeiten entsteht. Sie ist enge verbunden mit dem Boden, auf dem sie sich bildet, und so die nationalste Kunst.

---

[1]) Vgl. die Stelle im Auszug bei Rahn, Statistik, im Anzeiger für schweizerische Altertumskunde V., p. 225.

[2]) Vgl. Jost Ammann und seine Zeitgenossen.

Es hat nie einen architektonischen Weltstil gegeben bis auf unsere Tage und nur schwer liess sich eine Architektur exportieren. So hat die Gothik in Italien nie recht Wurzel geschlagen, trotzdem sie im Gefolge der grossen Cisterzienserbewegung kam. Im Norden aber war sie die echt nationale Kunst. Es hat sich wohl keine Architektur der neueren Zeit ohne äussere Beeinflussung reiner aus sich selbst entwickelt als die gothische; sie war die eigentlich deutsche Kunst geworden. Und so morsch auch mit der Zeit dieser alte deutsche Baum geworden war, liess er sich doch noch nicht entwurzeln. Es braucht andere Kräfte, um einen solchen Stil zu überwinden.

Daher konnte Italiens Baukunst nicht eindringen. Für die Bauten, die man damals errichtete, liess man sich nicht von der Weise der alten Bauhütten abbringen. In Frankreich stand man der italienischen Kunst ähnlich gegenüber. Aber während in Deutschland die grossen geistigen Wirren heraufkamen, bevor etwas Entscheidendes gethan war, hatten hier die Könige Ludwig und Franz mit aller Energie die Einführung italienischen Stiles betrieben. Sie wollten die hohe Kunst des Südens auch ihrem Lande zu gute kommen lassen und wandten sich ihr zu, indem sie Künstler Italiens in ihren Dienst nahmen und selbst italienische Werke nach Frankreich brachten. Das waren aber und blieben Werke italienischen Geistes auf französischem Boden — die eigentliche französische Kunst hielt länger noch als die deutsche an der alten Weise fest, wie man dies auch im Buchdruck sieht. Denn es fehlte ihr der Genius, der es verstand, die fremden Elemente zu seinen eigenen zu machen und so eine neue nationale Kunst zu gebären.

Die Architektur ist zu starr, um sich unter äussern Einwirkungen umzugestalten. So kam denn der eigentliche italienische Baustil erst über die Alpen im Gefolge der grossen geistigen Bewegung der Gegenreformation, welche nicht wie die Reformation die Kunst ablehnte, sondern sie im Gegenteil zu ihren Zwecken heranzog. Es waren aber dies schon die Formen des italienischen Barocks, da man sich dem Ende des Jahrhunderts zu bewegte. Erst jetzt ging der römische Stil in das Blut des Volkes über, nachdem das Auge durch die dekorativen Künste auf das Neue vorbereitet war, und Italiens Architektur hielt mit allem Pompe im Norden ihren Einzug.

Selbst Italien bietet Beispiele von Zurückhaltung der Renaissance gegenüber, obgleich das Volk sie mit Leidenschaft ergriff und ihr zustrebte, obgleich die Gothik immer nur ein geduldetes Dasein ge-

führt hatte. Filaretes Thätigkeit in Oberitalien zeigt uns am besten die Macht der üblichen Kunstweise, wie überhaupt die oberitalienische Kunst, die eigentliche Mutter der deutschen Renaissance, schon in ihrer Entstehung Erscheinungen aufweist, denen die im Norden parallel gehen. Filarete betrieb die Einführung der Renaissance wissenschaftlich; seine Begeisterung dafür kannte keine Grenzen, er hasste die Gothik — und dennoch, so bewusst er schuf, fiel er oft in die gothische Tradition zurück, und wir finden in seinem theoretischen Werke[1]) eine ähnliche Verwirrung durch das Neue, wie sie in manchem deutschen Kopfe, in manchem deutschen Werke der Übergangsperiode herrscht.

In Rom und Florenz drang der neue Stil siegreicher vor; er hatte seine Ahnen im eigenen Lande. Man erblickte noch die Reste des Altertums, die man neu wieder erstehen lassen wollte und die die künstlerische Phantasie direkt befruchteten. Man entwickelte den neuen Stil rein aus den gegebenen antiken Elementen heraus und bildete ihn weiter, ohne mit der gothischen Bauweise den Zusammenhang zu behalten. In Oberitalien schon hat sich dies geändert und gothische Formen werden dem neuen Stile angepasst, ihm gemäss umgedeutet.[2]) Es ging schon hier das eigentliche Bewusstsein der Antike verloren, und man liebte einen phantasievollen, mehr zufälligen Stil.

Die Architektur ist starr und unbeweglich; die Dekoration aber hat keine so strengen Gesetze, sie spielt und kann neue Gespielinnen brauchen. Die Aufnahme fremder Elemente widerspricht daher ihrem Wesen nicht. Hier trat also zuerst eine Änderung der Formen auf, als die bildenden Künstler allmählich mit der in Italien üblichen Kunstweise bekannt gemacht wurden. Die zeichnenden aber, die beweglichsten der Künste, fingen zuerst an, die neuen Elemente zu verwerten und die ganze erste Periode der deutschen Renaissance kann man als beinahe ausschliesslich von ihnen geleitet betrachten.

Auf ihren Wegen wurde also den Meistern von keiner Seite viel Interesse entgegengebracht; sie arbeiteten völlig isoliert und erst allmählich errangen sie die Achtung der massgebenden Kreise. Es fand sich nirgends beim Publikum die Sehnsucht nach Neuem auf formalem Gebiete. So ist das Auftreten der Renaissance kein be-

---

[1]) Dehio, im Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen I. p. 225.

[2]) Vgl. Jakob Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, I. Aufl. 1868, § 136 p. 225, und Cicerone, V. Aufl. II., p. 163.

wusstes, die Neuerung trat nicht bahnbrechend auf und wurde nicht jubelnd begrüsst; die Meister arbeiteten nicht systematisch an der Umformung des Stils. Man philosophierte nicht über die Formen und ihr Wesen; was kommt, schleicht sich gewissermassen unbemerkt und unbewusst ein. Es ist auf formalem Gebiet eine rein praktische Erscheinung. Das Eindringen der Renaissance ist ein ganz äusserlicher Prozess in der Kunstgeschichte. Man hat in Deutschland keine Werke vor sich, an denen man sich begeistert und die man in einer kunst- und prachtliebenden Welt will wiedererstehen sehen. Das gothische Mittelalter macht sein Gewicht geltend. Und so ist es eine glückliche, aber grossenteils ganz zufällige Erscheinung, dass gerade zu der Zeit, wo neue Ideale sich aus der alten Welt losringen, auch in der Kunst eine neue Formwelt sich entwickelt.

So drangen die neuen Elemente ein, wurden angewandt, stets vermehrt, und schon nach zwanzig Jahren war es unmöglich, sie zu umgehen. Sie waren Mode geworden. Was man zuerst schüchtern dem gewohnten Stile beigab, wurde bald zur Hauptsache. Weniger dass diese Formen antiken Ursprungs als dass sie neu waren, that die grosse Wirkung. Was aber, trotzdem keine geistige Macht und kein Bedürfnis auf das Neue hinwies, dennoch die Bildung dieser Mode bewirkte, welche bald alles sich unterjochen sollte, wird in einem eigenen Abschnitt zu betrachten sein.

Es entstanden viele widersinnige Bildungen bei dieser Art des Vorgehens, und Formen, deren natürliches Entstehen man nicht hatte verfolgen können, verloren nun, in eine falsche Umgebung verpflanzt, ihren Sinn.

III. Kapitel.

Die leitenden Geister in der Formbewegung.

Die Bewegung ging durch alle Kreise der Künstler und trat, eine richtige Mode, von jeder Individualität entbunden überall auf. Aber dennoch muss man sich an die grossen Persönlichkeiten der Zeit halten und bei ihnen, die in ihren formalen Bestrebungen von keinem bewussten Verständnis ihrer Kreise unterstützt wurden und allein ihre Wege suchten, aufzufinden trachten, wie sie sich einzeln zu der Wandlung stellten. Denn ohne die wenigen grossen Genien hätte auch dieser starke Strom sich verirren und wieder sich verlaufen müssen. Obgleich sie mitgerissen wurden und oft ihren freien Willen nicht behaupten konnten, gaben sie der ganzen Bewegung doch erst die richtige Kraft, als sie sich in ihren Dienst stellten. So steht der Genius machtlos in der Strömung seiner Zeit, aber doch erst, wenn er sich mit ihr freiwillig verbindet und sich ihr hingibt, gewinnt sie die Mittel zum Ausdruck.

Wie sich aber die deutschen Künstler jener Tage gegen die »klassische« Kunst Italiens verhielten, kann ein Licht auf die ganze deutsche Kunst und auf die deutsche Kunstempfindung werfen.

Als Dürer das erstemal in Italien war, hatte er sich zwar in der Auffassung der italienischen Meister versucht, ohne aber sich im ornamentalen Stil im geringsten beeinflussen zu lassen. So sehr er den Glanz des italienischen Lebens musste auf sich wirken lassen, so neu ihm der Anblick italienischer Städte war; wir finden nirgends eine Reminiscenz davon. Wie Pirkheimer sieben Jahre in Italien studiert hatte, ohne über das archäologische Interesse hinaus sich für die Kunst seiner Zeit zu bilden, so scheint auch Dürer, wo er sich in antikem Stile versucht, von archäologischem Interesse geleitet. Er

zeichnet antike Statuen und eine der ersten Spuren des Abweichens von der Gothik, die Halle in der Geisselung der grünen Passion (1504) zeigt weniger die Einwirkung der italienischen Renaissance, als vielmehr das Streben, der Antike nahezukommen. Der kannelierte Säulenschaft geht direkt auf die Antike zurück. Dürer bleibt der deutsche Künstler, der an seiner Eigenart festhält. In der Wertschätzung der Formen des Südens erscheint er als Mann von wissenschaftlicher Bildung, von mehr historisch-antiquarischem Interesse erfüllt. Erst nach der zweiten italienischen Reise von 1506 beginnt er sichtbar in den Formen zu arbeiten, die ihn dort umgeben hatten. Man verlangte keine Abhängigkeit vom Süden und suchte sich seine Art zu wahren. Vielleicht hätte man noch lieber eine selbständige Renaissance der antiken Form versucht — ohne Italiens Vermittlung aber war dies dem nordischen Geiste unmöglich. Den antiken Einflüssen, die seit 100 Jahren in Italien wirkten, war Deutschlands Kunst noch nicht unterlegen, und auch jetzt noch fehlten in Deutschland die Kunstfreunde, welche den einheimischen Künstler auf das Fremde hingewiesen hätten. In Italien hatte die Wertschätzung ausländischer Kunst mit der höhern Geisteskultur und als eine Art von Sammelsport zugenommen. Roger und Memling waren daselbst hochgeschätzt.

Dürer hatte seinen eigenen Stil, dem das Wesen der klassischen Renaissance widerstrebte, dieser entgegenzuhalten. Er wurzelt fest in dem phantasievollen Dekorationsstil der ausgehenden Gothik. Und wo er nun italienische Formen aufnimmt, ist es nicht, um sie rein und in logischer Weise ihrem Ursprung gemäss zu verwenden,[1]) sondern er reiht sie ein in seinen Stil und die strengern Formen lösen sich sofort auf zum heitersten Spiele der Phantasie. So ist Dürers Stil keine Renaissance, aber unter seiner Hand ensteht eine reizvolle deutsche Ornamentik. Die Randzeichnungen zum Gebetbuche Maximilians zeigen sie in ihrer Blüte. Und weil die deutsche Renaissance so frei und zufällig auftritt und sich so eng dem deutschen Geiste verbindet,

[1]) Er spricht es offen aus in seiner »Underweysung« von 1525 im dritten Buche. Er nimmt an, Vitruvius sei den Baumeistern bekannt, der auch vor allen Nachfolge verdiene. »So ich aber ytzo für nim eyn seulen oder zwo leren zu machen, für die jungen gesellen, sich darin zu üben, so bedenck ich der deutschen gemüt, dann gewöhnlich alle, die etwas newes bawen wöllen, wollen auch geren ein newe fatzon darzu haben, die vor nie gesehen war. Darumb wil ich etwas anders machen, daraus nem ein ytlicher was im gfall und mach nach seinem willen.« (G. 4). In diesen Worten spricht sich der Charakter der deutschen Renaissance aus.

finden wir da die vollendetsten Arbeiten dieses Stils, wo man nicht das Edelklassische anstrebt, sondern sich frei in einer gewissen Phantastik auslässt. Da wo sie sich wild entwickelt, bleibt sie ihrem Charakter und den bei ihrer Geburt thätigen Kräften treu, und das bewusste Streben nach klassischer Form um die Mitte des Jahrhunderts erscheint uns schon wie ein Rückschritt — die wilde Phantasie scheint ermattet und hat ihre umgestaltende Kraft verloren.

Den strengern italienischen Stil gab Dürer immer wieder auf, so oft er sich, wie in der Basler Zeichnung von 1509, ihm genähert hatte. Seine volkstümlichen Gestalten passten nicht in diese Umgebung. Denn nicht nur das deutsche kunstliebende Volk, auch der deutsche Künstler selber hat die formale Seite der Kunst in zweite Linie gesetzt. Der deutsche Künstler dichtet, ehe seine Gedanken sich zu greifbaren Gestalten auslösen. Das ist durch alle Zeiten und bis auf den heutigen Tag so geblieben, und nie stand daher in Deutschland die Kunst höher, als wenn in dem poetischen Gedanken die Form unterging. So ist Dürer der grösste deutsche Künstler geworden. Wo man aber in Deutschland bewusst die formale klassische Kunst einführen wollte, ist man nicht über den Klassizismus hinausgekommen; die deutsche Volksseele mag die Form als Selbstzweck nicht gelten lassen und stösst sie zurück.

Dürer hatte sich zwar einen Stil zu bilden gewusst, der sein eigen war und seinem Wesen entsprach. Dennoch aber musste er die Renaissancemode, die immer mehr alles in ihre Bahnen zwang, selbst bei seiner starken Individualität als einen lästigen Druck empfinden. So klagt er noch 1520: »heute muss alles antikisch sein«, er musste in seiner echt deutschen Seele stets unangenehm den fremden Zug empfinden, der durch die ganze Bewegung hindurchgeht.

Dürer war der deutscheste aller Künstler, und das eigentliche Wesen der Renaissance blieb ihm fremd. Burckmair verhielt sich schon ganz anders. Durch ihn erhält die Augsburger Renaissance von Anfang an einen gewissen Ernst, eine logische Strenge der Motive. Er geht nach Italien in der Absicht, sich den dortigen Stil anzueignen, sich bei den Fremden umzubilden. Er strebt dem grossen italienischen Stil am bewusstesten zu und entfernt sich am meisten vom national-volkstümlichen Charakter. Er steht im Dienste des internationalen Handelshauses der Fugger.

Daher bleibt er in Tiefe und Leidenschaft hinter Dürer zurück, während er im Existenzbild das grossartigste auf deutschem Boden her-

vorbringt. Seine Auftraggeber boten ihm grosse Flächen und so die Grundlage des monumentalen Stiles. Die Fugger waren wohl die opulentesten und kunstverständigsten Deutschen und dürften ihn in ihrer systematischen Anlehnung an italienischen Glanz beeinflusst haben. Burckmair strebt unter seinen Zeitgenossen am absichtlichsten nach der Kunst Italiens. Oft wird er leer dabei. Sein Charakter ging ihm aber doch nicht im selben Grade verloren wie seinen niederländischen Zeitgenossen, welche in gleicher Absicht nach Italien pilgerten. Er studierte eben doch noch bei den letzten Quattrocentisten, während die Niederländer, wie auch bald nachher Deutsche, und von Dürers Schülern darunter, ihre nordischen Talente dem römischen Manierismus auslieferten.

Daniel Hopfers Werk ist wichtig für die Übergangsperiode. Er sucht die Renaissance in nüchterner Weise und findet sie nicht. Er gehört nicht zu den grossen Geistern der Zeit.

Anders stellt sich Peter Vischer zu der Neuerung. Obgleich schon in der Übung der gothischen Formen ergraut, als die Renaissance in der deutschen Kunst aufzutreten anfängt, kann er sich ihnen doch nicht verschliessen. Es ist aber bei ihm weniger das Renaissanceornament, das er allerdings auch und in geistvoller Weise anwendet, als der ganze Geist der Hochrenaissance, welcher in seine Werke einzufliessen beginnt. Die Plastik ist stärker als die Malerei an das Formale gebunden, vermag weniger leicht Gedanken auszudrücken. So kamen Peter Vischers Schulung und Naturanlage dem strengern, feiner entwickelten Schönheitssinn, der Harmonie des italienischen Stiles durstig entgegen. Seine Gestalten ringen sich los aus den Formen früherer Zeit. Sein Sohn Hermann vermittelte ihm die Kenntnis italienischer Kunst; er dürfte auch der erste Deutsche sein, der in systematischer Weise italienische Motive in Italien selbst zu kopieren anfing und so eine grosse Sammlung höchst vollendeter Vorlagen nach Hause brachte.[1]) Wir wissen, dass dieser junge Vischer ganz von der Formwelt der Hochrenaissance durchdrungen war und Entwürfe für das Sebaldusgrab in der klassischen Anlage der goldenen Zeit lieferte.[2]) Der alte Vischer hat diese Pläne abgelehnt, den ursprünglich gothischen Aufbau aber so modifiziert, dass er in den drei Spitzen dem romani-

[1]) Vgl. R. Bergau, Peter Vischers Messinggitter. Repert. für Kunstwissenschaft II, p. 50 ff.

[2]) Vgl. Weizsäcker im Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen XII.

schen Baldachin der Konradstatue im Dom von Bamberg sehr nahe kommt. Ob dies eine zufällige Ähnlichkeit ist, welche sich lediglich aus der Konstruktion ergab, oder ob sie einer absichtlichen Anlehnung an den romanischen Stil entstammt, kann nicht entschieden werden. Wir werden aber noch Beispiele genug antreffen, wo man bewusst auf die romanische Kunst zurückgriff, in dem Wunsche, der Antike so näher zu treten.

Hans Holbein d. J. ist schon ein Zeitgenosse der Söhne Vischers. Und da er somit in einer Zeit auftrat, wo jedermann in der Kunst anfing, von der allgemeinen Renaissancemode beherrscht zu werden, ohne dass diese noch eine klare Form erhalten und viel mehr als eine Anarchie in der Formwelt bedeutet hätte, ist seine Stellung der Renaissance gegenüber doppelt wichtig und interessant. Denn er wurde der Vater der deutschen Renaissance.

Man kann sein Genie kaum ermessen, wenn man beobachtet, in welche Bahnen er die Bewegung lenkt, welche Formen er erreicht. Obwohl er mit den Vertretern der höchsten Bildung seiner Zeit verkehrte, ging er hier doch allein. Er hat in einem Grade wie kein anderer die Gaben besessen, welche den rein bildenden Künstler ausmachen. Man mag dabei von dem geistigen Gehalt seiner Werke ganz absehen und nur das formale Talent ins Auge fassen. Und da hat er unabhängig seine Welt geschaffen.

Als blutjunger Künstler steht er mitten in der Renaissancebewegung. Er neigt sich ihr zu und ergreift leidenschaftlich ihre Elemente; nicht aber um sie als spielende Formen vereinzelt aufzunehmen, sondern um sie als Ganzes zu einer Gestalt umzugiessen, die seinem Geiste gemäss ist. Er durchdringt die Formen mit seinem Geiste, das hatte sonst Keiner vermocht.

Er steht immer frei und unabhängig da, und wo es seiner künstlerischen Idee angemessen ist, gebietet er auch mit voller Sicherheit über die Formen der Gothik. Sein künstlerischer Gedanke lässt sich von der neuen Formwelt nie unterjochen, sondern gebietet über alle Mittel, deren die Hand eines Künstlers fähig sein kann. Er unterliegt nicht der Form, aber er dringt in ihr Wesen und bildet sie zu seinen höheren Zwecken. Wenn Burckmair in die allgemeine barbarische und krause Mode seiner Zeit, in der alle geringen Talente sich verwirrten, direkte Abbilder Italiens hineintrug, so erfüllte Holbein sie dagegen mit dem Geiste der italienischen Kunst, dem undefinierbaren Gefühl des Rhythmus und einer höheren Harmonie.

Das aber war in ihm geboren. Es ist der Geist des Klassischen, dem sich in zweiter Linie die klassische Detailform beiordnet.

Das Genie, welches die Natur zum bildenden Künstler prädestiniert, hat sich im ganzen Umfange der Kunstgeschichte vielleicht nirgends unmittelbarer gewiesen, als in der Madonna des heil. Franz von Correggio (Dresden). Halb als Knabe noch hat jener einsame Maler in seiner kleinen Vaterstadt und abgeschnitten von der grossen Kunstentwicklung seiner Zeit diese Formen gefunden. Ein Werk, das nicht wie die Sixtina als Frucht eines langen und steten Wachstums, sondern als unmittelbare Offenbarung des eingeborenen Genius erscheint. Auch Holbeins Madonna mit dem betenden Ritter (Basel) oder die von Darmstadt sind Offenbarungen in der deutschen Kunst. Keine Jugendwerke in dem Masse wie die Dresdner Madonna des Correggio — aber dennoch neu und unabhängig, unmittelbar dem schöpferischen Geiste entsprungen. Dabei bleibt Holbein ganz deutsch und entfernt sich nur ungern vom Volkstümlichen. Er ist nur gezwungen gelehrt.

Da Holbein in einer reichen und fröhlichen Dekoration so sehr zu schwelgen weiss, kann er auch vollständig darauf verzichten. So in der Madonna von Solothurn. Alles ist einfach und schlicht, alles störende Beiwerk verschwindet. Woltmann glaubt, dass er damit dem Stil der Kirche, in der das Bild stand, Rechnung trug. Ist es aber nicht eher nur das Bestreben, ganz einfach und im grossen Stile zu arbeiten? Hans Holbein ist der einzige Deutsche, der wahrhaft monumental im Sinne der Hochrenaissance denkt.

Holbeins künstlerische Überlegenheit musste mächtig wirken, alles auf seine Wege mitreissen. Selbst Niklaus Manuel versuchte noch, sich seine Weise anzueignen — aber er konnte es nicht. Es fehlten ihm die Kenntnisse, in denen Holbein alle seine Zeitgenossen überragt. So unvermittelt auch die Formen der italienischen Renaissance in Deutschland einfallen; sobald Holbein sie behandelt, haben sie eine logische Entwicklung durchgemacht. Holbeins Kenntnisse in der Perspektive sind ungeheuer: als Fassadenmaler hat er das schwerste darin vollbracht. Auch hier scheint es, als sei er Autodidakt gewesen, so sehr überragt er alles, woran er hätte lernen können. Holbeins Fassaden sind die einzigen echt einheimischen Werke der Hochrenaissance in Deutschland. Nur das grösste Talent konnte fremde Formen in einer so grossartigen Konsequenz, mit solchem Glanze behandeln.

Auch für eine Architektur verwendet er einmal den strengen

Stil der Hochrenaissance. Allerdings hat er diese Architektur nicht ausgeführt; wo deutsche Maler in dieser Periode Gebäude konstruieren, thun sie es nur auf den Hintergründen der Gemälde. Der Hintergrund der Handwaschung auf der schönen Passion von Basel zeigt eine Architektur, wie sie damals nur in Rom zu entstehen pflegte, von solch schlichter Grösse. Es dürfte ein Stich Marcantons vielleicht schon auf ihn eingewirkt haben — dass er ihn aber sogleich aufnahm, beweist, wie er vor allen in Deutschland einen solchen Stil richtig nachzuempfinden im stande war.

Holbeins italienische Reise muss hier noch eine offene Frage bleiben. Man hat ihn auch durch die Vermittlung Frankreichs in Berührung mit Werken der grossen Cinquecentisten gebracht. Sicher ist, dass er Frankreich besuchte.[1]) Besonders Lionardo soll das Lächeln der Lais corinthiaca beeinflusst haben. Ich sehe sie lächeln, wie jede lächelt, wenn sie besonders anmutig erscheinen will. Wäre Holbein von Lionardos überirdischem Lächeln berührt gewesen, er hätte diesem Geiste sich entschiedener genaht. Doch können das müssige Fragen sein. Man kann gerne annehmen, dass er in Frankreich am ehesten Originale in dem grossen Stile gesehen hat, den er auf seine Weise in der Madonna von Darmstadt zum Ausdruck brachte.

[1]) A. Burckhardt, Holbein, Basel 1885, p. 21.

IV. Kapitel.

Die Besteller und Auftraggeber der Epoche.

Habe ich bis jetzt das Verhältnis der geistigen Mächte der Zeit zu Inhalt und Form der Kunst und auch der Künstler eigene Stellungnahme zu der neuen Formwelt betrachtet, so ist nach diesen mehr innerlichen Beziehungen die Frage nach dem rein praktischen Kunstbedürfnis, nach den Bestellern und Auftraggebern nicht weniger wichtig. Denn diese bestimmen nicht in letzter Linie den Weg der Künste.

Aeneas Silvius blickt sehnsüchtig auf den Frieden der deutschen Reichsstädte, dem er das Drunter und Drüber der italienischen Zentren entgegenstellt. Wenn da auch bei dem raschen Wechsel der Regierungen mächtige Werke im Beginne stecken blieben oder wie Michel Angelos Karton der badenden Soldaten späteren Intriguen zum Opfer fielen, so wurden die Künste doch dadurch in eifrige Thätigkeit versetzt, dass eine jede Regierung glänzende Denkmäler ihrer Macht zurücklassen wollte. In Deutschland ging alles seinen kleinen gemässigten Schritt. Kaiser Maximilian nahm die Künstler in seinen Dienst, aber er steckte zu einem Teil zu sehr in der mittelalterlichen Romantik und zum andern zu sehr in der humanistischen Gelehrsamkeit, welche die Kunst in die Allegorie hineinjagte, als dass er dem Umfang seiner Macht entsprechenden Einfluss gehabt hätte. Für Illustrationen hat er Dürer und andere beschäftigt; es fehlte ihm aber selbst an fürstlichen Bauten und Anlagen, welche den Künsten einen breitern Raum zur Entfaltung hätten bieten können.

Unter den nordischen Höfen steht in dieser frühern Periode in der Beförderung einer gewollten Kunstblüte der von Krakau obenan. Es waren aber keine deutschen Künstler, sondern eine italienische Kolonie, welche hier die Bauten leitete,[1]) und besonders unter Bona Sforza kam Krakau den italienischen Höfen nahezu gleich.

---

[1]) Vgl. Sokolowski. Die italienischen Künstler in Krakau. Repert. VIII.

Es sind unter den Deutschen die reichen Patrizier der Reichsstädte, welche zuerst die Künstler beschäftigen. Die Fugger müssen hier immer an erster Stelle genannt werden.[1]) Ihr Reichtum gestattete es ihnen, im Sinne ihrer italienischen Geschäftsfreunde sich Paläste zu errichten, wie sie ein prächtiges Leben zu führen. Sie brauchten die Künstler wie Niemand sonst in Deutschland. Echten Landeskindern wie Hutten waren sie gerade durch diese ungewohnte Opulenz ein Greuel. So stehen ihre grossen Bauten wie die Fuggerkapelle vereinsamt, fremd, und blieben als ganzes ohne Nachahmung.

Geberdeten solche einzelne Patrizier sich wie Fürsten und gestalteten sich ihre Umgebung nach Wunsch, so haben dafür die Patriziate[2]) als Gesamtheit sich in Deutschland den Künsten nicht freundlich erwiesen. Antwerpen und Venedig boten Dürer Jahrgehalte an — Nürnberg nicht. Venedig verlangte als Gesamtheit alles, was Bedeutung hatte, an sich zu fesseln und erwartete von den Künsten seinen Ruhm — in Nürnberg haben einzelne Patrizier die Künstler auch besoldet, ihnen da und dort Grabmäler und Altäre und Bildnisse bestellt, von Staatswegen aber ihre Stellung nicht verbessert. Die Patrizier brauchten Dürer in ihren Privatangelegenheiten; er war aber nur der Handwerker, der zu ihren Diensten stand und sollte es bleiben.[3]) Und die Männer, welche damals die Höhen der geistigen Bildung innehatten, waren meist Leute von geringer Herkunft und geringem Vermögen. Der deutsche Adel aber kam für die Künste gar nicht in Betracht. Man war hier nicht in den Zustand ruhigen Genusses eingetreten, der die Grundbedingung der Kunst ist.

In der Schweiz fehlten Fürsten und grosse Patrizier, die für die Kunst hätten bedeutend werden können. Das bürgerliche Leben aber stand auf seinem Höhepunkt. Das Bürgertum ist es, worauf sich in jener Zeit alles stützen musste, und nirgends hatte es sich freier und reicher entwickelt als in der Schweiz. Holbein lebte in Basel, das sich der Schweiz angeschlossen hatte. Sein erster Gönner Jakob Meyer, den er unsterblich gemacht hat, war der erste bürgerliche Parvenu, der Bürgermeister von Basel wurde.

[1]) Vgl. Gröschel. Die ersten Renaissancebauten in Deutschland. Repert. XI, p. 240 ff.

[2]) Vgl. Thausing, Dürer II. Kap., p. 20, über die Stellungnahme der Patrizier den Zünften gegenüber.

[3]) Erst das schriftstellerische Auftreten Dürers, 1525, dürfte ihn in grössere Achtung gebracht haben. Nach seinem Tode wurde sein deutsches Werk ins Lateinische übersetzt, und so trat er beinahe in den Kreis der Humanisten ein.

Das Zunftregiment war dem alten Patriziate entgegen in seiner blühendsten Entwicklung — die Erstarrung dieses Systems zur Bildung des nachmaligen bürgerlichen Patriziates war noch nicht vollzogen. Basel hat auch nicht in gleichem Masse wie andere Schweizerstädte diese historische Umbildung erlebt. Sein Bürgerrecht war nie ganz gesperrt. Man stemmte sich nicht gegen Gutes, weil es von aussen kam. Eine enge Betonung patrizischer Vorrechte beginnt erst, wo die innere Kraft erlahmt, die äussere Macht abnimmt, wo es keine Zukunft mehr, sondern nur eine abgeschlossene Vergangenheit gibt. Erst nach der Revolution wurden die historischen Standesvorrechte schärfer betont, als der ehemals offene Stand sich beiseite geschoben, isoliert und geschlossen sah.

Der Rat von Basel hat Holbein schöne Anerbieten gemacht, ihm zweimal Jahrgehalte für sich und seine Familie ausgesetzt, falls er aus der Fremde zurückkehre. Er sah in Holbein einen weitberühmten Standesgenossen und Mitzünfter, dessen Ruhm auf die ganze Stadt zurückstrahlte. Das Regiment von Nürnberg wollte in Dürer nicht seinesgleichen sehen, und sein Sinn war auch nicht gross genug, um zum Ruhme des Ganzen diesen Unvergesslichen mit Ehren zu fesseln. Es ist bekannt, wie dieser Sinn in beiden Städten noch Jahrhunderte andauerte, wie Basel Holbeins Vermächtnis allen fremden Angeboten gegenüber eifersüchtig und stolz gehütet hat, während Nürnberg zu bleibender Schande die vier grossen Apostel an einen Fürsten verhandelte.

Freilich vermochten dafür nur wenige Bürger die Künste in der Art Meyers zu beschäftigen. Die Schweizerstädte waren nicht reich. Grosse Privatbauten wurden gar nicht aufgeführt. Luzern hat im Ritterschen Palast die frühste Äusserung reicheren Privatlebens in der Schweiz aufzuweisen; er stammt aus den fünfziger und sechziger Jahren des Jahrhunderts und ging noch vor der Vollendung aus privaten Händen in den Besitz der Stadt über. Zürich besitzt im Seidenhof das erste Denkmal der einträglichen Seidenindustrie, aber auch da blieben bis zur Errichtung des Palais zur Krone im XVIII. Jahrhundert die Häuser in bescheiden bürgerlichem Stile gehalten. Auch Basel verdankt seine vornehmsten Bauten, abgesehen vom Spiesshof und ähnlichen des XVII. Jahrhunderts, den reichen Seidenherren des XVIII. Jahrhunderts. — Das Schloss Haldenstein in Graubünden, dessen reichen inneren Schmuck heute Berlin besitzt, wurde vom französischen Gesandten 1548 ausgebaut.

Die grossen Prälaten aber waren in jener Zeit, besonders seit der Reformation, bedrängt und in ihren Mitteln eingeschränkt. Die Äbte von St. Gallen haben noch am ehesten in der Renaissanceperiode künstlerische Aufträge zu geben vermocht. Aber auch diese Werke haben weder grosse Ausdehnung noch hervorragenden Wert.

So waren es die öffentlichen Gebäude, wo der Bürgersinn in der Gesamtheit sich demonstrieren und so in höherem Grade die Künste beschäftigen konnte. Basel hat es in jener Zeit auch wirklich gethan. Das traurige Los, das Holbeins Gemälde hier hatten, ist leider bekannt genug, und es ist uns nur ein Schatten dieser Werke erhalten, die am ehesten auf eine Malerei im grossen Stile hinzudeuten geeignet waren.[1]) Dürer wurde im gleichen Jahre 1521 zur Ausschmückung des Nürnberger Ratssales verwendet, soll aber die Ausführung meist Pencz überlassen haben. Der Rat von Basel hat sich Holbein gegenüber durch eine zuvorkommende Bezahlung ausgezeichnet.

Die Bürger vermochten es nicht, die Baumeister und Steinmetzen für ihre Häuser über das gewöhnliche Mass hinaus zu beschäftigen; doch wurden hierdurch die Maler entschädigt, welchen in den Fassaden ein schönes Wirkungsfeld erwuchs.

Das Tafelbild, das sich aus den Kirchen als Kultbild zurückgezogen hatte und nur noch um seiner selbst willen existierte, verlangte ein feineres Kunstverständnis und einen ausgebildeteren Sinn. Daher verschwand es eine Zeit lang ganz. Die Fassadenmalereien aber waren dekorativ und fanden so ein grösseres Publikum.

Die Sitte, die Gebäude aussen mit Bildern, meist Heiligen, zu schmücken, war damals nicht mehr neu, sie lässt sich auch in der Schweiz schon frühe nachweisen.[2]) Sie scheint aber in der Zeit der Renaissance einen neuen Aufschwung genommen zu haben. Die italienischen Städte, besonders in Oberitalien, hatten damals die Fassadenmalerei aufs höchste ausgebildet. Hier war die Bemalung der Fassade zuerst als Ersatz für eine reiche Architektur gedacht, stellte sich aber allmählich ebenbürtig neben diese und machte ihr sogar den Rang streitig.[3]) In Deutschland wurden jetzt wohl zum erstenmal die Fassaden von oben bis unten bemalt. Die schon an und für sich durch die

[1]) Vgl. A. Schmid, Die Gemälde von Hans Holbein d. J. im Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen XVII.

[2]) Vögelin, Fassadenmalerei in der Schweiz. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 1879, 1880.

[3]) Burckhardt. Renaissance in Italien. I. Auflage, § 162 ff.

nordische Architektur aufs malerische angelegten deutschen Städte konnten dadurch an buntem Reize nur gewinnen. Da man reiche Architekturen kaum gewöhnt war, kann man diese Malereien nicht als einen Ersatz derselben bei mangelnden Mitteln ansehen. Sie wurden eben beliebt, weil man das Haus auch nach aussen mit Geschichten und Figuren von irgend welcher Bedeutung zum Beschauer wollte sprechen lassen. Im Süden wurden die grossen Flächen mit grossen Bildern ausgefüllt, über die Bedeutung des rein Dekorativen der Scheinarchitektur ist man schlecht unterrichtet. Von dem Moment an, wo man das rein Malerische solcher Fassaden der Architektur vorzog, dürfte auch das architektonische Element in der Malerei zurückgedrängt worden sein. Holbein hat aus der unregelmässigen Anlage der nordischen Häuser ein geistvolles Prinzip gezogen, indem er durch perspektivische Kunstgriffe die Unsymmetrie ausglich. Die Fassadenmalereien blieben das ganze Jahrhundert hindurch und länger üblich.

In solchen Aufträgen also bot das Bürgertum dem Künstler Arbeit und die Gelegenheit, einen höheren Stil anzuwenden und sich von handwerksmässiger Kleinlichkeit in der Anlage zu emanzipieren.

Die Entwicklung des bürgerlichen Daseins führte aber besonders eine reichere Ausstattung des Innern herbei; Hausgerät und alles, was das häusliche Leben umgab, wollte in vollkommener Weise hergestellt sein, da die Zünfte über seiner Vollendung wachten. Die Kleinkunst entsprach diesem Leben. So zog sich mit der Reformation die Kunst aus der Kirche immer mehr ins Haus zurück.

In keiner Gattung aber hat der speziell schweizerische Bürgersinn einen entschiedeneren Ausdruck gefunden als in der Glasmalerei. Die Sitte der Fenster- und Wappenschenkung[1]) hatte sich Valerius Anshelm zufolge in den achtziger und neunziger Jahren des XV. Jahrhunderts entwickelt und wurde oft zu einem lästigen Zwang. Denn wer um die Stiftung seines Wappens ersucht wurde, übernahm damit meist die Auslagen für das ganze Fenster und »oft setzt man noch das halbe Haus auf die Fensterrechnung«, beklagte man sich. Daneben aber wollte man auch ehren und geehrt werden. Meyer hat hierüber interessante Details zusammengestellt. Die Stände stifteten ihre Wappen einander in die Ratshäuser und übernahmen auch solche Stiftungen an Private; die Sitte gewann eine ungeheure Ausdehnung. Da die Vorlagen für die Scheiben, weil der eigentliche Glasmaler meist nur

[1]) Vgl. Meyer, Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung.

die technische Ausführung besorgte, oft bessern Kräften übertragen wurden, gelangte diese Gattung zur grössten Bedeutung für die Ausbildung der Renaissancedekoration. An und für sich schon wichtig genug, da sie ihrer Anlage gemäss sich architektonischer Dekorationsformen bediente, wird sie um so wertvoller, als schon Mitte der dreissiger Jahre der anfangs ähnliche Buchtitel seinen Charakter ändert, und so besonders für die vierziger und fünfziger Jahre die Glasscheibe die Entwicklung dieser Dekorationsformen beinahe allein belegt.

Für die Kleinkunst und das Handwerk begann jetzt ihre Glanzperiode — der Buchdruck aber hat recht eigentlich den neuen Stil aufgezogen. Ohne die mannigfaltigen Vervielfältigungsverfahren, welche im Buchdruck und Holzschnitt gipfelten, hätte die Anwendung von italienischen Zierformen nicht diese unglaublich rasche Ausbreitung und allgemeine Aufnahme gefunden. Burckmair, Dürer, Holbein und alle andern hätten, trotzdem sie ihre ganze Umgebung mächtig in ihren Spuren hinter sich herzogen, nicht so durchzudringen vermocht, wenn sie nicht grossenteils ihre Arbeiten zur Vervielfältigung geliefert hätten. Die Buchdrucker aber, gebildete Männer und auf reichere Ausstattung ihrer Bücher nach italienischem Vorbild bedacht, waren so die eifrigsten Auftraggeber der bildenden Künstler. Schon allein die grosse Konkurrenz feuerte sie dazu an, die Bücher immer würdiger zu gestalten. Die Künstler aber erhielten dadurch nicht allein die Möglichkeit zur eigenen Ausbildung, sondern sie fanden hier auch ein ausgedehnteres Publikum als bei jeder andern Thätigkeit. Und dazu gingen ihre Arbeiten in die Welt, verbunden mit den grossen Namen, deren litterarische Werke sie schmückten. Freilich gehen hier die Illustratoren meist anonym nebenher; höchstens mit Monogrammen haben sie ihre Sachen gezeichnet, seltener freilich, wenn sie für Bücher arbeiteten, als wenn sie Einzelblätter in die Welt sandten. Und hier zeichneten sie weniger aus berechtigtem Selbstgefühl ihre Werke, als um sich vor unrechtmässiger Konkurrenz zu schützen.

Was aber ohne jedes Zeichen namenlos auf uns kam, ist durch viele gründliche Studien bisher schon grossenteils gesichtet worden.[1]) Man schloss auf die Meister, indem man die Hand genau in ihrer Führung stilkritisch verfolgte, oder es war der Geist der Werke, welcher auf den Urheber zu treffen erleichterte.

---

[1]) Die Werke von Bartsch, Passavant, Nagler und die Monographieen über die einzelnen Werke haben eine grosse wissenschaftliche Arbeit vollbracht.

Deutschland besitzt keine solche Zahl von Meistern wie Italien, die sich einer dem andern in ihrer vollen Individualität anreihen. Auch der grosse Künstler blieb in engen Schranken gehalten. Das Zunftwesen zielt auf Anonymität. Die Meisterschaft wird allerdings betont, der Meister aber ist nur der Mittelpunkt und die Spitze einer Werkstatt, die von der Zunft aus geleitet wird.

Und trotzdem der Stil so verstreut und ohne rechten Mittelpunkt eindringt, gelingt es doch jenen wenigen einsamen Arbeitern, die hier schon öfter erwähnt wurden, alles auf ihre einzelnen Pfade hinzulenken. Es brechen auch hier, so verworren und vielseitig und jeweils von den einzelnen Einflüssen abhängig die Bewegung ist, die wenigen grossen Namen gestaltend hindurch. Auf diese Meister muss man immer wieder zurückkommen; in ihnen fasst sich die ganze, noch so verwirrte Bewegung zur Klarheit zusammen.

Holbein und Manuel sind in der Schweiz die bedeutendsten Erscheinungen, in deren Bahn alle andern allmählich einbiegen. Neben ihnen drängt sich der einzelnen Meister Weise nicht vor, die Werke gehen in der allgemeinen Schule und Zeitrichtung unter. Es ist mehr die Verschiedenheit der Aufgaben, welche die Meister unter sich unterscheidet. Wenn denn die Namen vieler von ihnen uns entweder nicht bekannt werden oder wir zwar Namen genug überliefert finden, mit ihnen aber keine Werke in Verbindung bringen können, so entgeht uns wenig dadurch. Sobald der Künstler sich nicht individuell den Erscheinungen seiner Zeit gegenüber verhält, interessiert uns seine Person wenig. Er geht auf in der Strömung, welche nur als Ganzes unsere Aufmerksamkeit verdient. Wenn man ihnen aber nachgehen wollte und vergeblich sich abmühte, sie zu selbständigem Werte zu erheben, so erinnerte dies an die Konstruktionen von Stammbäumen wenig illustrer Familien, wo zwar lange, aber inhaltlose Namenreihen uns entgegentreten. Aber gleichwie hier nach ewig gleichem Gesetze dem Vater der Sohn und diesem der Enkel folgt, so treffen wir auch in diesen allgemeinen Strömungen Erscheinungen an, welche, ohne äussere Berührung mit einander und ohne sichtbares Zurückgehen auf den gleichen Anführer, sich doch immer wieder in derselben Weise einstellen, so dass eine innere Notwendigkeit sie zu treiben scheint, die sich schliesslich zu einem Gesetze erhärtet. Und da, wo sich uns solche deutlich zeigen oder sich auch nur ahnen lassen, da haben selbst Werke untergeordneter Gattung, die kein Leben für sich zu führen beanspruchen, für uns das höchste Interesse.

V. Kapitel.

Die grossen schweizerischen Künstler in ihrem Verhalten Reformation und Humanismus gegenüber.

Es galt bis jetzt, die Beziehungen der geistigen Mächte der Zeit zu den bildenden Künsten zu beleuchten. Wo es aber die Verhältnisse gestatten, sollte man sich auch das Verhalten einzelner Künstler den geistigen Strömungen der Zeit gegenüber klar zu machen suchen.

Niklaus Manuels Stellung zur Reformation ist am hellsten beleuchtet, da er sich auch als reformatorischer Politiker bekannt machte. Manuel ist überhaupt wohl die universellste Persönlichkeit der deutschen Renaissance. Ursprünglich als Maler, aber ohne Gründlichkeit, gebildet, hatte er später Gelegenheit, sich als Dichter, Krieger und Staatsmann hervorzuthun. Er vereinigt alle Seiten des damaligen bürgerlichen Lebens seiner Heimatstadt in seiner Person. Er ist ganz der Mann aus dem Volke. Schon früh ist er gegen die Pfaffenwirtschaft erbost und weiht seine Muse der polemischen Tendenz. Die reformatorische Idee ist aber in ihm noch nicht zu derselben Konsequenz wie in der national-reformatorischen Partei gereift. Er verteidigt noch das Bündnis mit Frankreich, schliesst sich dem Feldzuge von 1522 an, der ihm den Stoff zum Bicoccaliede bietet, das schon oben als unmittelbarer Ausfluss schweizerischen Kriegerbewusstseins angeführt wurde. Erst allmählich und in der letzten Periode seines Wirkens stellt er sich in den Dienst der Reformation. Seine Stellung zum Bildersturm hat er in einem langen Gedicht: »Klagred der armen Goetzen« dargethan. Er lässt sie reden:

Dass wider Gott, wie man tuot sagen,
Man wöll Abgöttery verjagen:
Wir sind zufriden überus.
Gott wöll, dass rechter ernst werd drus!

So wöllend wir die ersten sin
Und willig tragen dise pin.
Allein, dass d'warheit komm an tag,
Die sich so gar nit bergen mag.

Freilich:

On zwifel ist und ganz gewiss
Dass wir nit schuldig unsers bschiss;

denn es ist die Thorheit der Menschen, die in sie den wahren Gott hat legen wollen. In wie vielen Dingen hat sich der Mensch überhaupt noch zu bessern!

Allein wer götzen brennen wöll,
Der luog, dass er nit sig ein gsell
Der sünd und ergerlichen leben!
So sig dann alle rach vergeben
Eim jeden, der hand an uns legt
Und nit den falschen schin vertregt,
Den wir bishar gefüert hond.[1])

Alles zielte in der grossen religiösen Erhebung jener Tage auf dasselbe hinaus. Auch Manuel, der sein Ende nahen fühlte, war aus dem lebensfrohen Maler und Kriegsmann zu dieser Ansicht gelangt:

Dass wir dich erkennend als unsern Gott
Und uns sig das zeitlich guot ein spott!

In der letzten Periode hatte er sich schon sehr der Malerei entfremdet; er war nie ein sehr grosses bildendes Talent gewesen. Eine wild sprudelnde Phantasie, aber noch mehr ein auf die realen Zustände gerichteter Sinn hatten ihn eher zum Tendenzdichter seiner Zeit geschaffen. Vielseitiger ist er als Hutten, aber nirgends so gross. Dennoch erinnert er an ihn. Sie haben beide zuerst zum Kampf gegen Rom in deutschen Versen gesungen. Manuel stützte sich auf das aufblühende Bürgertum und kam mit ihm zum Siege. Hutten hat derselben Sache gedient — aber über ihm waltete das Verhängnis, das die Vertreter einer auslebenden Gesellschaft zu verfolgen scheint und auch seinen Untergang begründet. Er träumt als einer der ersten von Deutschlands Grösse; aber er verachtet noch das Bürgertum. Ulrich v. Würtemberg gegenüber vertritt er in ungezähmtester Weise den Standpunkt des Reichsritters und wie mit Sickingen ist auch mit ihm sein Schicksal geboren. In ihnen haucht der Idealismus des Reichsrittertums seine Seele aus. Hutten sieht in die Zukunft, heller als ein anderer, aber er fällt als ein Opfer der Vergangenheit. So

[1]) Bächtold, Manuel p. 237 ff.

verbindet die Natur die Gegensätze zweier Zeitalter in einer Seele und schafft ein tragisches Geschick.

Rudolf Manuel ist der Schatten seines Vaters. Er reicht schon in die Periode, wo alles erstarrt, was, zum Streit gerufen, seine innere Kraft einst hatte erproben müssen.

Urs Graf dürfte keine tiefere Natur gewesen sein. Er vereinigt nicht die kämpfenden Gegensätze seiner Zeit in sich. Er ist der richtige Vertreter des Landsknechtswesens. Er hat sich sein Leben auf seine Weise anmutig gestaltet. Die Kunstchronik teilt mit, wie er dabei zu Werke ging.[1])

Hans Holbein war in ganz anderem Grade bildender Künstler als Manuel. Ein solches Talent aber findet sich in dieser Welt fest verankert und kann sich nicht leicht an ein anderes Ideal hingeben. Über Holbeins Seelenleben ist uns so gut wie nichts überliefert, trotzdem sein äusseres Leben mit Hilfe der Archive ziemlich genau rekonstruiert werden konnte.[2]) Sein Bild erhält noch eine nebelhaftere Gestalt als das Rafaels, von dem wir doch einiges Schriftliche besitzen. Über Dürer ist man ähnlich wie über Michelangelo näher unterrichtet. Wir wissen, wie ernst er eine religiöse Erhebung seines Volkes ersehnte. Er blickte erwartend auf Luther.

Holbein stand im Banne des Humanismus. Ob gerade Erasmus in nahen Beziehungen zu ihm stand, ist sehr fraglich. Vögelin[3]) macht Erasmus Vorwürfe darüber. Doch darf man ihm sein Verhalten gegen Holbein nicht zu hart auslegen. Er stand damals, ein alternder Mann, auf der Höhe seines Ruhms: Holbein war für ihn ein junger Handwerker. Wo man Blindheit für die gesamte Kunst vorfindet, kann man nicht erwarten, dass das einzelne Talent in einer Weise verehrt werde, die mit der Tradition bricht. Wenn auch ein inniges persönliches Verhältnis nicht bestand, so war Holbein doch ein Trabant des Erasmus. Dessen Reich war zu gross, als dass nicht alles, was in Basel geistige Interessen hatte, ihm eine Art von Hofstaat gebildet hätte. Obgleich Holbein in diesem Kreise nicht als ebenbürtig betrachtet wurde — denn auch Amerbach erwähnt ihn nicht in seinen

[1]) Kunstchronik 1878 p. 297. Diese tollen Streiche entziehen sich heute beinahe der Mitteilung. Es sind Scherze im Sinne einer Zeit, deren Roheit wir überwunden zu haben glauben.

[2]) Auf Archivforschungen von His-Heusler gestützt hat Woltmann dies in seiner grossen Holbein-Biographie ausgeführt.

[3]) Vögelin, Repert. X. p. 345. Wer hat Holbein die Kenntnis des klassischen Altertums vermittelt?

Briefen[1]) — so steht er doch in völliger geistiger Abhängigkeit von ihm. Vögelin hat es wahrscheinlich gemacht, dass Beatus Rhenanus als Korrektor des Froben die Künstler, die für diesen beschäftigt waren, in die Stoffe des Altertums einführte. Holbein hätte also bis zu einem gewissen Grade eine humanistische Bildung genossen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass er Latein las, wenn auch die Randzeichnungen zur Laus stultitiae nur mit Hilfe eines gelehrten Interpreten angefertigt werden konnten.[2]) Erasmus braucht ihn einmal als Famulus, um sein Bild nach Frankreich zu schicken.[3])

Woltmann hat Holbein zum Anhänger der Reformation gemacht und bei ihm, besonders aus den Rathausbildern, einen gewissen puritanischen Sinn nachweisen wollen. Leithäuser hat sich an Hand gründlicher Quellennachweise gegen diese Ansicht gewandt.[4])

Er betont, wie sehr Holbein unter humanistischem Einflusse stand, nur sagt er wohl zuviel, wenn er eine mächtige Förderung von Holbeins Kunst durch die klassische Gelehrsamkeit der Humanisten annimmt. Holbein geht nirgends im Dienste der reformatorischen Tendenzen weiter als er vor den Humanisten verantworten kann. Wie diese aber sich zur Reformation stellten, ist bekannt. Froben durfte Luthers Schriften nicht drucken, weil Erasmus es ihm verbot.[5]) Holbein hat allerdings auch solche illustriert, aber nachher noch die grosse Madonna geschaffen.[6]) Holbein steht einsamer als seine Zeitgenossen. Dürer hat sein Herz der Reformation hingegeben, Manuel und Dürer sind Künstler ihrer Zeit und drücken die deutsche Volksempfindung aus. Holbein scheint daneben indifferent — er entwickelt aus sich heraus eine Richtung, die in vielem seiner Zeit vorauseilt. So steht er noch isolierter, weder von der kalten Gelehrsamkeit der Humanisten verstanden, noch dem volkstümlichen Enthusiasmus der Reformation sich direkt hingebend. Freilich hat er in seiner Kunst stets das Volkstümliche erfasst, der Gelehrsamkeit zu entgehen gesucht. So hat er

---

[1]) Burckhardt-Biedermann, Amerbach.

[2]) Vögelin a. a. O.

[3]) A. Burckhardt, Holbein. p. 21.

[4]) Leithäuser, H. Holbein d. J. in seinem Verhältnisse zur Antike und zum Humanismus. — Hamburg 1886, Gelehrtenschule des Johanneums. — Ich finde mich mit dem Verfasser dieser geistvollen Arbeit in voller Übereinstimmung, wenn ich auch seine echt philologisch-deutsche Auffassung der Kunst nicht teilen kann.

[5]) Stockmeyer und Reber. Beiträge zur Basler Buchdruckergeschichte. p. 90.

[6]) Dies sehr schön ausgeführt bei Leithäuser. p. 13.

ja durch den Totentanz, der in diesen Jahren der religiösen Umwälzung entstand, eine volkstümliche Berühmtheit erlangt. Aber er ist nie polemisch, seine Werke sind die reinsten Kunstwerke jener Zeit. Er scheint den geistigen Wirren der Zeit aus dem Wege zu gehen, will rein bildender Künstler sein.

Es ist uns nur eine einzige Gesinnungsäusserung von ihm bekannt, die seine Beeinflussung durch den humanistischen Kreis verrät. In derselben Zeit, als Amerbach seine Konfessionslosigkeit betonte, Erasmus Basel schon verlassen hatte (1530), hat Holbein sich geweigert, zum Abendmahl zu gehn. Er war aber damals gerade für das Rathaus beschäftigt und liess sich denn eines andern belehren. Er dürfte sich aber nur noch durch diese Rathausarbeit in Basel haben zurückhalten lassen, wo die strenge puritanische Zuchtrute sich nur zu schroff der erhofften Gewissensfreiheit gegenüberstellte.

Dass aber Holbein nachgab, ist bezeichnend genug für ihn. Er hat das Meisterstück geleistet, acht Jahre hindurch am englischen Hofe, ja in Heinrichs VIII. persönlicher Gunst, zu bleiben. Er lässt seine Meinung zurücktreten und stellt immer den Künstler voran. Das Talent des Künstlers ist aber zu sehr an die irdischen Erscheinungen gebunden, um sich nicht mit ihnen abzufinden und zu befreunden. Holbeins Auftreten, so weit wir es verfolgen können, hat etwas Weltmännisch-Diplomatisches. Er verzichtet auch auf eine ziemlich ehrenvolle Stellung in der Heimat, um im Ausland ein glänzenderes Leben zu geniessen. Dürer dagegen kehrt aus Antwerpen wieder in sein undankbares Nürnberg zurück.

Die Basler waren erstaunt, als Holbein, wie ein grosser Herr, 1538 sich auf kurze Zeit in ihrer Stadt zeigte. Obwohl Holbeins Verhältnisse enger waren, berührt er sich doch auch hier mit Rafael; bei beiden ein glänzendes Auftreten und bei beiden das sanfte Anschmiegen an die äussern Verhältnisse. Und das Prädikat, mit dem Johanna della Rovere Rafael empfahl, mag in gleichem Umfange auch für Holbein gelten: un discreto e gentil giovane.[1])

[1]) Johanna della Rovere an Soderini, zitiert in Gruyer, Raphael et l'antiquité I. p. 220. Paris 1894.

VI. Kapitel.

Zeitliche Bestimmung der Stilwandlung.

Bevor man auf die eigentliche formale Entwicklung des neuen Stiles und seine Erscheinungen näher eintritt, ist es notwendig, die Hauptmomente dieser Entwicklung chronologisch festzustellen; denn nur durch ein genaues Festhalten am Datum lassen sich Stilwandlungen sicher verfolgen, wo man so sehr aus der festgestellten Priorität dieser oder jener Form den Schlüssel zu einer ganzen Formentwicklung erhält. Freilich ist es gerade bei dieser Stilbewegung schwer, eine Erscheinung der andern chronologisch anzureihen, da die Vorbilder, grösstenteils im Buchdruck zu gleicher Zeit über den ganzen Norden ausgestreut, bald nach dieser, bald nach jener Seite hin eine regere Nachahmung finden. Überdies ist man meistens auf Vermutungen angewiesen, da die Quellen, aus denen man schöpfte, gerade ihrer grossen Beweglichkeit wegen nun verschwunden und verlegt sind. Aber gerade weil die nordische Renaissance weder einen eigentlichen lokalen Mittelpunkt noch eine streng chronologische Entwicklung hat, muss man sich an die wenigen gegebenen Daten halten, um einige feste Punkte in dieser flüssigen Bewegung zu besetzen, von denen aus weiter zu fühlen leichter wird.

Die ersten Spuren von der Kenntnis der italienischen Kunstweise hat Springer zusammengestellt.[1]) Memling hat den Putto und Fruchtkränze verwendet, 1486 tritt der Putto[2]) vereinzelt in Breydenbachs Reise gen Jerusalem im gothischen Laubwerk auf, auch erwähnt

[1]) Springer, Bilder aus der neuern Kunstgeschichte, II. Bd. Die deutsche Baukunst im XVI. Jahrhundert.

[2]) Lichtwark, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance, p. 48, bezweifelt, dass die nackten Figuren auf den italienischen Putto zurückgehen.

Springer seine Existenz an einer Kanzel zu Freiberg im Erzgebirge. Diese Spuren sind aber vereinzelt und ohne Nachfolge, es sind ganz willkürliche Reminiscenzen oder Anlehnungen, welche ohne Beachtung bleiben und denen gegenüber die immer noch so zufälligen Erscheinungen aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts schon den Charakter des Bewussten tragen, besonders seit Burckmair auf seiner Krönung Mariae (1507, Augsburg) eine kleine Renaissance-Balustrade in die gothische Dekoration einschiebt, die gewöhnlich für die erste deutliche Spur der Renaissance in Deutschland gilt. Mit Burckmair beginnt auch Lübke die Reihe der Renaissance-Meister.[1])

Diese Erscheinungen wirken nicht unmittelbar auf die Schweiz. Es handelt sich allerdings nur um wenige Jahre. Bei dem raschen Fortgang aber, den nun plötzlich allerorten die Bewegung nimmt, sind wenige Jahre schon ein beträchtlicher Zeitabschnitt. An vereinzelten Spuren, die jenen ersten deutschen aus dem XV. Jahrhundert parallel gehen, fehlt es auch hier nicht. Urs Graf hat auf einem Blatte (His I),[2]) das 1506 in Strassburg erschien, Christus unter einer Kuppelhalle dargestellt, die den Gesamteindruck eines bramantesken Tempelchens wenigstens in den allgemeinsten Zügen hervorbringt.

Es ist hier also nicht ein Eintreten auf den ornamentalen Stil des Südens oder auch nur ein Anklingen desselben, sondern in den architektonischen Hintergrund mischt sich zum erstenmal eine Erinnerung an die Städte, die der Maler vielleicht auf einem Kriegszuge gesehen. Es scheint sich ihm unwillkürlich diese Form mit der gothischen Konstruktion verschmolzen zu haben. Es ist bezeichnend für die schweizerische Renaissance, dass sie sich zum erstenmale als eine Reiseerinnerung eines Landsknechts[3]) präsentiert. Aus einer ähnlichen flüchtigen Erinnerung dürfte sich in die noch gothische Decke des Beinhauses von Steinen-Schwyz von 1511 ein Anklang an Kandelaberformen verirrt haben. Es ist dieser direkte persönliche Import des Schnitzers um so bemerkenswerter, als es eines der wenigen Beispiele sein dürfte, wo diese Formen ohne Vermittlung des zeichnen-

---

[1]) Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland. II. Aufl. I. p. 58.

[2]) His, in den Zahnschen Jahrbüchern für Kunstwissenschaft VI.

[3]) Landsknecht ist für die schweizerischen Söldner nicht der richtige Ausdruck. Im Gegenteil standen Schweizer und Landsknechte sehr schlecht miteinander. Man hat sich aber gewöhnt, mit dem Worte Landsknecht eine Vorstellung zu verbinden, welche so ziemlich auch dem Wesen des schweizerischen Söldners entspricht.

den Künstlers ins Kunsthandwerk übergingen. Aus dem Jahre 1512 befinden sich einige Scheiben in der Kirche von Sumiswald, deren ornamentale Aufsätze schon die ausgesprochenste Anlehnung an die italienischen Formen aufweisen.

Da die einzelnen Werke, welche sich diesen Vorboten allmählich anschliessen, später grossenteils nochmals betrachtet werden müssen, können hier nur einige Daten herausgehoben werden, die sich an bedeutende Meister und so an gestaltende Kräfte knüpfen. Urs Graf ist der erste, der sich dem italienischen Ornament nähert. Von 1512 an antikisieren zum Teil seine Titelblätter, aus dem gleichen Jahre stammt die schönste Gravierung einer Dolchscheide, die im Museum von Basel erhalten ist.[1]) Niklaus Manuel hat in seinem Blatte der heiligen Anna (1511) noch die traditionellen Ornamentformen; aus dem Jahre 1517 aber stammen die Lucretia und andere Bilder im Museum von Basel, welche seine Renaissanceformen schon auf der Höhe ihrer Originalität zeigen und am besten vertreten.

1515[2]) hat der jüngere Holbein für Froben den bekannten reizenden Buchtitel (W. 234) gezeichnet, den er, voll Stolz auf die glückliche Leistung, mit »Hans Holb.« bezeichnet hat, während er später fast nie mehr signierte. Er ist hier noch der unbekannte junge Meister, der nach der Weise seiner Zeit sich nennt. Die völlige Anonymität seiner spätern Blätter ist dagegen in dieser Zeit eine seltene Erscheinung.[3])

An dieses erste Blatt Hans Holbeins reiht sich dann die lange Zahl ähnlicher Leistungen, meist von ihm, seinem Bruder und dem Meister J. F. Diese Arbeiten, fast ausschliesslich für den Buchdruck

[1]) His 17. Abgebildet im Anzeiger für schweizer. Altertumskunde 1896 Nr. 4.

[2]) A. Schmid setzt ihn ins Jahr 1516. Repertorium XVIII. 6. Heft p. 449.

[3]) Beinahe alle andern Zeichner hatten ein Zeichen oder ein Monogramm, besonders diejenigen, welche direkt Einzelblätter auf den Markt brachten. Da war das Zeichen ungefähr was heute die Patentnummer. Der ganze Dürersche Kreis und die übrigen Kleinmeister bedienten sich ihrer. Holbein hat nur auf Bestellung gearbeitet und brauchte aus diesem Grunde das Zeichen nicht. Er wusste dafür seinen Blättern einen Stempel aufzudrücken, der immer für die Meisterhand sprach. Dass er sich allein auf diesen verliess, zeigt die sichere Vornehmheit des Künstlers. Die Anonymität ist ein so sicheres Merkmal seiner Werke geworden, dass man signierte Blätter streng auf ihre Echtheit zu prüfen, gut thut. Geringere Künstler oder spätere Sammler wollten durch den Zauber des grossen Namens die Werke ihrer Hand oder ihres Besitzes adeln und zur Geltung bringen, während der Meister selbst darauf verzichtete. Es zeigt sich auch hier jenes stolzbescheidene Zurücktreten des Menschen hinter dem Künstler, das ich schon oben erwähnt habe.

geliefert, halten einen ähnlichen Stil bis gegen 1530, nachdem auch Hans seit seiner Reise nach England (1526) in grösserm Umfang in dieser Art zu arbeiten aufgehört hat. In den dreissiger Jahren tritt ein Stillstand ein. Es ist die Zeit, wo in Deutschland das Kleinmeister-Ornament überall emporwächst. In der Schweiz hat es aber nur wenige Spuren hinterlassen.

Die Buchillustration war bisher tonangebend in der Formwelt; neue Formen verbreiteten sich hier am raschesten. Und als sie in den dreissiger Jahren zurücktrat, teils, weil schöpferische Kräfte fehlten, teils auch, weil die Illustration als solche weniger geschätzt zu werden anfing, da man schon für einen gelehrteren Kreis zu schreiben meinte und die volkstümliche Kunst vernachlässigte, ging von da an für einige Zeit das Glasgemälde in der Formentwicklung voraus.

Die wissenschaftliche starre Strömung, die den Buchdruck regiert, hat auf das Glasgemälde keinen Einfluss; denn es ist an sich ein Dekorationsstück und kann des Ornamentes nicht entbehren. In dieser Zeit ergreift denn auch das ganze Kunsthandwerk die Formen der Renaissance immer eifriger. Während die neue Religion die Kunst von der Kirche, die neue Wissenschaft sie von den Büchern entfernt, tritt sie immer mehr ins bürgerliche Leben, wo sie sich allmählich eines jeden Gegenstandes bemächtigt. Hier, in den dreissiger Jahren des Jahrhunderts, beginnt die grosse Glanzzeit des deutschen Kunsthandwerks. Sie erstreckt sich aber über die erste Periode des auftretenden Stils hinaus und gipfelt erst in dessen zweiter Periode nach der Mitte des Jahrhunderts. Es bilden sich jetzt neue Typen für die Kleinkunst aus. Schon früher, seit ca. 1515, hatte diese die Renaissanceform zum Teil aufgenommen. Sie ist aber hier noch so ausschliesslich von den zeichnenden Künsten geleitet, dass deren Entwicklung allein skizziert zu werden braucht.

Die Holzplastik der frühen Zeit gipfelt für die Schweiz in dem Chorgestühl von Bern (1523—25), einem der schönsten Werke der nordischen Renaissance überhaupt.

In der Steinplastik erhält die Renaissance an den hintern Rathausthüren zu Basel (1535—1539) zum erstenmal eine monumentale Gestalt.

Eine neue Auffassung der architektonischen Formen im Grossen wurde erst später durch die theoretischen Schriften vorbereitet, die sich meist Perspektiven nannten. Man mag bei Lübke das Kapitel nachlesen, das diesen gewidmet ist (IV. Kap.). Bei einem bewussten

Zurückgehen auf die Schriftsteller des Altertums und Italiens enthüllt sich hier die Macht der eingeborenen Weise oft nur umso glänzender. Wie überhaupt die Architektur für uns kaum in Betracht kommt, so haben auch diese Schriften nicht mehr in unsere Zeit zu zählen. Denn sie gerade schaffen die zweite Periode der deutschen Renaissance, die einen wesentlich gelehrteren Charakter trägt. Es leben schon die Zeitgenossen Palladios in Deutschland.[1])

Wichtiger wurden für den ornamentalen Stil die sogenannten Kunstbüchlein, welche nicht Lehrbücher der Architektur, sondern nur möglichst umfassende Kataloge von Details sein wollen. Bei der Seltenheit dieser Bücher muss das von Vogtherr, Strassburg 1538 als Paradigma gelten.[2]) So wenig wie die Perspektiven deutschen Ursprungs verleugnet dies Buch seine Herkunft. Die Kunst der vierziger Jahre, z. B. die Glasmalerei, mag von solchen Büchern schon beeinflusst worden sein; seitdem aber solche Vorlagenbücher existieren (welche wir heute kaum mehr besitzen), ist eine genaue Kontrolle für die Geschichte des Ornamentes im höchsten Grade erschwert. In solchen Werken wie Vogtherrs lösen sich die Formen, die schon eine gewisse strenge Klarheit anstreben, immer wieder zur reizendsten Freiheit auf.

Immerhin drohte die wissenschaftliche Tendenz einen gewissen Klassizismus aufzubringen,[3]) den man auch in einzelnen Werken der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durchbrechen sieht.[4]) Es finden sich sogar die schwersten Rustikaarchitekturen an Möbeln nachgeahmt. Diese Betonung eines architektonischen Prinzips im Gebiete der Dekoration war nicht nur deren innerstem Charakter, sondern auch dem deutschen Wesen und der ganzen Entwicklungsgeschichte der nordischen Renaissance entgegen. Wie oft aber sehen wir im Laufe der

---

[1]) Eine der ersten und wichtigsten Serien, welche diese Strömung beginnen, sind die Blätter des Meisters R. W. zum Teil 1545 bezeichnet, wahrscheinlich Rudolf Wyssenbach von Zürich. Vgl. Bartsch IX., p. 168 und Passavant III., p. 448. Folge gedruckt im Säulenbuch von Hans Blum, Zürich, 1662. Sie zeigen eine starke Anlehnung oder gar Kopie italienischer Vorbilder, Kuppelhallen etc. sind aber oft mit den wunderlichsten Formen deutschen Schnitzerstils bereichert.

[2]) Vgl. das hochinteressante Kapitel bei Lichtwark, Ornamentenstich p. 115 über Modell- und Kunstbücher. Bei der grossen Schwierigkeit, das Material vollständig kennen zu lernen, muss Lichtwark hier als Autorität gelten.

[3]) Vgl. die Quellen, Perspektiva, Vitruv, Lichtwark p. 133.

[4]) Eines der schönsten Werke dieses Stils, die Stube aus Flims, im Kunstgewerbemuseum von Leipzig.

menschlichen Entwicklung und gerade der der Künste alle innern Gesetze ausser Wirkung treten und irgend welcher fremden Macht zum Opfer fallen. Im Folgenden werde ich noch anzudeuten versuchen, welcher Art diese Macht hier war.

Dass die deutsche Ornamentik sich jetzt aber noch erhielt und siegte, verdankt sie der Ausbildung einer Form, die nun mit unglaublicher Schnelligkeit um sich greift. Man fühlt, wie sie einem tief empfundenen Bedürfnis entgegenkommt und leidenschaftlich ergriffen wird. Es ist das Rollwerk, das die ganze folgende Periode in der Dekoration beherrscht, den Barock für dies Gebiet erzeugend. Wie es sich unabhängig neben den importierten Formen der italienischen Frührenaissance schon aus der Gothik heraus latent entwickelt, wird noch später zu erwähnen sein. Gegen die Mitte des Jahrhunderts tritt es immer siegreicher hervor und überwuchert jede andere Form. Den Buchtitel bringt es zu einem neuen Aufleben.

In der ersten Periode der deutschen Frührenaissance, also von ca. 1510—1550 hatte man sich an die italienischen Formen gewöhnt; man betrachtete nun die Abhängigkeit von Italien als etwas Selbstverständliches, ja geradezu Notwendiges.[1]) So verlor der Süden den Vorsprung von 100 Jahren, man machte seine Stilentwicklung allmählich gleichzeitig, natürlich auf seine Weise, mit. Der Verkehr war rascher geworden, man bezog bewusst die neuesten italienischen Dekorationsformen. Seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts wird die Dekoration international. So tritt das Rollwerk beinahe gleichzeitig überall auf, und es ist schwer, seine Priorität irgendwo festzustellen. Es liegt in der Luft. Nirgends aber hat es sich üppiger entwickelt als in Deutschland. Die deutsche Kunst nahm hier zum erstenmal wieder ein Element auf, das ihrem Wesen ganz gemäss war, auf dem sie weiter bauen konnte, ohne seine inneren Gesetze zu verletzen, was in der Frührenaissance so oft geschehen war. Die Stärke und die Schwäche deutschen Kunstgeistes sollten sich an dieser Form gleichmässig erweisen. Denn dies Ornament verlangte eine möglichst phantasievolle, kühne Behandlung — die aber gerade für den deutschen Genius die Gefahr des Verlustes jeglicher künstlerischen Mässigung in sich trug.

---

[1]) Es ist bekannt, dass deutsche Kunstweise wiederum in Italien gezündet hat. So Dürer. Einen interessanten Beitrag dazu in dem zitierten Kapitel bei Lichtwark.

Italien, Frankreich, die Niederlande und Deutschland haben das Rollwerk beinahe gleich sehr geliebt, Deutschland aber hat wohl die besten Formen dafür gefunden. Und die grössten Vertreter dieses Stils, Stimmer und Ammann, sind aus der Schweiz hervorgegangen.

II. Stilgeschichtlicher Teil.

Gothik und Barock haben gewohnte Formen, nur nach neuen Prinzipien, weitergebildet, bis eine völlige Stilwandlung durchgeführt war, der romanische Stil verwandelte sich in den gothischen, die Renaissance in den Barock. Und trotz dieser innern Verwandtschaft in ihrer Entstehungsgeschichte nimmt bei jedem das Ornament eine ganz verschiedene Stellung ein. Bei der Gothik leitet die Architektur mit überwiegender Betonung des Technischen, Struktiven die Wandlung und zieht nur ein konventionelles Ornament zu ihrer Unterstützung heran, gibt es aber nicht zu selbständigem Leben frei. Die ersten Äusserungen des Barocks sind umgekehrt im Ornamentalen zu suchen, wie denn auch der ganze Stil nach dem Malerischen strebt. Rein ornamentale Formen werden hier in die grosse Architektur übertragen; in der Gothik wird die Architektur zum Ornamente verkleinert.

Dass in der analogen Entstehung zweier Stile so von Grund aus andere Maximen massgebend waren, lässt sich nicht allein aus dem verschiedenen Stilgefühle erklären. Vielleicht dürfte man eine Lösung darin finden, dass die Gothik sich mit der polychromen Dekoration von vornherein als verwachsen betrachtete, und unter dem steten Schutz der Polychromie das rein Technische um so rücksichtsloser zur Herrschaft gelangte, während die an Farblosigkeit gewöhnte Spätrenaissance aus dem Bedürfnis nach malerischer Wirkung die plastische Dekoration betonte.

Die Entstehung der Renaissance ist nicht so sehr wie diejenige von Gothik und Barock ein stilgeschichtlicher Prozess. Der Stil entwickelt sich nicht rein von innen heraus. Man ergreift eine fremde

Form. Im vollsten Masse trifft dies allerdings nur bei der deutschen Renaissance zu; sie ist ein rein äusserlich »kunstgeschichtlicher« Prozess, vielleicht der mächtigste aller Zeiten. Bei der italienischen Renaissance handelt es sich immerhin um eine tiefgehende Stilverwandlung. Nur die Form ist entlehnt; der neue Geist aber geht in ihr auf. Die deutsche Renaissance bleibt in ganz anderm Umfange äusserlich. Die Übergangszeit dauert länger. Es ist aber anziehend, sie zu betrachten und die Entwicklung der Formen zu verfolgen von den ersten äusserlichen kunstgeschichtlichen Anstössen bis zu einer innerlichen Stilveränderung. Eine Vorbereitung dafür existiert im spätgothischen Stile, die Auffassung hat sich langsam verschoben. Es erwacht auch da ein neuer Geist auf formalem Gebiet, der sich aber keine eigene Form schafft, sondern sie entlehnt. Damit tritt die äusserliche Verschiebung der Formen ein, welche, die tieferliegenden Keime befruchtend, schliesslich doch eine eigene Formwelt, wenigstens in der Dekoration, auch für den Norden zu bringen vermag.

I. Kapitel.

Die Gründe der Stilwandlung.

In der gothischen Kirche war kein Platz für eine selbständige Dekoration. Die Malerei war bei der Schöpfung des gothischen Systems mitthätig und völlig auf die struktiven Teile beschränkt. Nun machen aber die zeichnenden Künste zuerst eine Neuerung geltend. Der grosse Aufschwung der Auffassung in der Malerei durch die van Eyck ist hier entscheidend. Darstellungen, die über das strenge Kultbild hinausgingen, waren bis dahin nur in den Miniaturen gepflegt worden. Jetzt gewinnt das Altarblatt, das in Ermangelung von Kirchenwänden, welche für grössere Bilder Raum geboten hätten, Eingang fand, immer bedeutendere Dimensionen.

Schon bei den van Eyck, den grössten Erscheinungen in der Kunst des Mittelalters, begegnen wir von Anfang an einer entschiedenen Ablehnung gothischer Formen für das Gebiet der Dekoration. Ihr feiner Kunstsinn muss bemerkt haben, wie sehr eine unabhängige Dekoration erstorben war, und sie greifen daher auf die Formen einer Kunstweise zurück, welche noch nicht die ganze Kleinkunst von einigen starren architektonischen Motiven abhängig gemacht hatte. Aus dem blossen Bestreben also, durch ein gewisses Archaisieren in der Dekoration ihren Bildern eine erhöhte Idealität und Ehrwürdigkeit zu verleihen, erklärt sich das Zurückgreifen auf romanische Formen noch nicht. Es muss vielmehr auf der Einsicht von der Unzulänglichkeit der gothischen Motive für dekorative Zwecke und auf einer Auflehnung gegen sie beruhen, da diesen eigentlichsten Propheten eines hingebenden Naturalismus antiquarische Interessen gewiss fern genug lagen. Gerade die van Eyck, in deren Zeit die spätgothische Dekoration, die erst als die Folge der durch sie gegebenen Anregung anzusehn ist, ihnen noch

keine Formen zur Verfügung stellte, lehnen am konsequentesten die Gothik ab. Der Spitzbogen, der so augenscheinlich nur einem struktiven Bedürfnis entstammt, wurde von nun an aus diesen rein dekorativen Gemäldearchitekturen verbannt, auch wo sich die Künstler vom Romanischen zu den Neubildungen der Spätgothik hinwandten. Diese hatte unterdessen durch die Kleinkünste eine selbständige lebendigere Dekoration zustande gebracht.

Der Kielbogen und ähnliche Varianten verdanken auch dieser Entfernung vom Struktiven, diesen dekorativ-malerischen Bestrebungen ihre Entstehung. (Vgl. auch die Umrahmung des April im Brevier Grimani, deren Formen in ihrer Grazie beinahe an den Stil Louis XV. erinnern.)[1])

In engster Beziehung zu diesem Umschwung auf dem Gebiete der Dekoration steht die häufige Verwendung des Teppichschmuckes und der Draperieen auf Gemälden. Roger und Memling malen Baldachine, letzterer auf seinem Florentiner Bilde, allerdings mit entschiedener Beeinflussung durch die italienische Kunst.[2]) Bei Rogers Madonna des Städelschen Instituts scheint der Baldachin noch von diesem Einfluss frei und allein in dem Wunsche entstanden, eine freie malerisch dekorative Form an Stelle des architektonischen Thrones zu setzen. Die Art und Weise, wie die Heilige in dem Zelte steht, dessen Vorhänge von Engeln zurückgeschlagen werden, erinnert an die Form der hängenden Tabernakel, wo das Heiligtum in ähnlicher Weise den Blicken der Gemeinde dargeboten wurde.[3])

Das XV. Jahrhundert brachte in den Kleinkünsten eine Ornamentik hervor, welche beinahe hätte wagen können, dem ersterbenden gothischen System ein neues Leben einzuhauchen, wenn eine solche Erscheinung im Leben der Stile überhaupt eintreten könnte. Man fragt sich, woraus diese eigentümliche späte Entwicklung des Dekorationsstiles sich herleite und wird vergeblich den Naturalismus zu Hilfe nehmen wollen, der die reizvollen Blumen- und Stillebendekorationen der Miniaturen erzeugte. Denn diese rein naturalistischen Zierformen waren doch nur für die zeichnenden Künste haltbar, die Kleinkünste brauchen stilisierte Formen. Sie blieben auch auf Bücher beschränkt und wurden noch spät in der Zeit der Frührenaissance ver-

---

[1]) Abgeb. Seemanns Bilderbogen, No. 348.

[2]) Für Italien und vielleicht dort gemalt, vgl. Kinkel, Mosaik VIII, p. 311.

[3]) Vgl. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français, Artikel tabernacle p. 252.

wendet. (Burckmair, in Devotissimae meditationes 1520, Muther 1025.)[1]) Dürer vermied den strengen Naturalismus im Ornamentalen, so sehr er in Naturtreue am passenden Orte Einziges leistete.

Dem Naturalismus des XV. Jahrhunderts konnte der Dekorationsstil der Spätgothik, dieser »letzte prachtvoll lebende Sprössling«[2]) des gothischen Stiles, nicht entwachsen. Die Kraft, welche ihn hervortrieb, floss aus der Einsicht von der Knechtung der freien Dekoration durch die gothisch-architektonische Form und aus dem Rückschlage dagegen. Diese Einsicht hatten die van Eyck zuerst gehabt und in ihren Werken durch die Ablehnung der gothischen Formen für dekorative Zwecke proklamiert. Zu dieser negativen Erkenntnis gesellte sich dann im Laufe des Jahrhunderts der Umstand, dass die Bedürfnisse einer bürgerlichen Kunst die Dekoration immer bewusster aus der Kirche lösten und ihr eine eigene Entwicklung zusagten.

Die Werke gothischer Kleinkunst waren bis dahin nur erleichterte Monumente von architektonischen Formen. Die kleinsten Möbel und Geräthe wiederholten die Glieder der Baukunst.[3]) Die gothischen Monstranzen sind wohl das geläufigste Beispiel dafür.

Je mehr sich der Sinn von der kirchlichen Kunst abwandte und der bürgerlichen Kunst bedurfte, wollte dies System nicht mehr genügen. Das Möbel änderte jedoch seinen Typus deshalb nicht, da er zu fest den praktischen Rücksichten angepasst war. Es wurde dem Ornamente prinzipiell kein Raum angewiesen, sondern es blieb ihm überlassen, sich seinen Platz zu erobern. So überwucherte es denn die ganzen Flächen; Rahmen und Füllungen wurden nicht streng gegliedert. Auch die struktiven Teile besetzte das Ornament und zwang sie so, ihren starren Charakter abzulegen und ihre Funktion mehr verhüllt auszudrücken.

Den Hauptbestandteil dieser spätgothischen Flächendekoration bildet ein flott stilisiertes krauses Blatt- und Rankenwerk, die soge-

---

[1]) Den Ausgang dieser Dekorationsweise in Frankreich bespricht Lichtwark a. a. O. p. 50. Le tableau de Cèbes, Paris 1543. In Deutschland findet sich eine gleiche Umrahmung 1588 an einer Heiligenfolge des Meisters W. S. Pass. IV, p. 222 Nr. 4.

[2]) Jakob Burckhardt, Renaissance in Italien 1868. § 130, p. 212.

[3]) Vgl. Stuhl bei Viollet-le-Duc Mobilier I. p. 51; ein treffliches Beispiel der französischen Spätgothik in architektonischen Formen abgebildet in »Fribourg artistique, 1893, Bahut. Nr. 24 und Murtner Chorstühle, Fribourg artistique 1892 Nr. 6.«

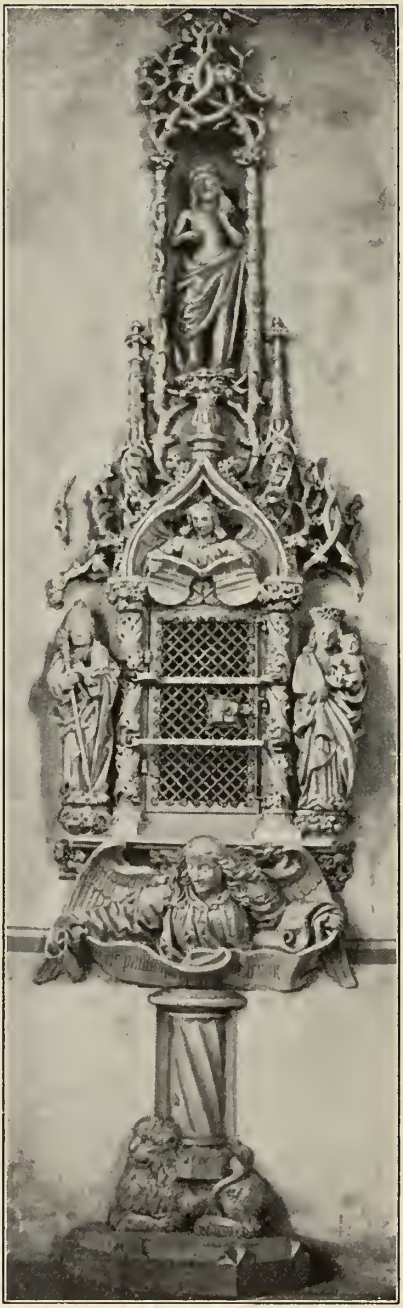


Fig. 1.
Sakramentshäuschen in S. Oswald, Zug.

nannte Distel. Die Formen sind von unerschöpflicher Mannigfaltigkeit. Tiere aller Art und andere Lebewesen zieht das Ornament in seine Kreise. Ich muss mich hier bescheiden, die Hauptzüge, welche im XV. Jahrhundert die Renaissance vorbereiten, klarzulegen und kann mich auf diese Formdetails nicht einlassen.

Das Ornament erlangt als solches Berechtigung und Anerkennung. Dies beweist am klarsten der Ornamentstich, welcher schon in den ersten Zeiten des Kupferstichs aufkommt und seither nie mehr in seiner Entwicklung aussetzt. Hier tritt der Künstler im engeren Sinne als der Schöpfer des Ornaments auf und erfindet die Formen, welche der Handwerker weiter verwertet. Für die Glasmalerei entfaltet der zeichnende Künstler später in der Schweiz eine ähnliche rege Thätigkeit zu Gunsten des Handwerks.

Schongauers berühmte Distelranke (Bartsch 115) ist das glänzendste Beispiel deutschen Ornaments aus der gothischen Periode. Hier tritt es noch ganz um seiner selbst willen und nicht als Vorlage auf. In Italien wurde in gleicher Weise der Ornamentstich gepflegt und erhielt sich hier noch länger als in Deutschland in dieser Weise, ohne für praktische Verwertung zu schaffen. Bei uns nimmt der Ornamentstich bald

den entschiedenen Charakter der Vorlage an und spielt so in der Renaissance eine grosse Rolle. [1])

Die dekorative Plastik beginnt desgleichen sich freier zu regen, löst sich allmählich aus den Fesseln der Architektur los. An den reichen Chorgestühlen, also sogar an Kirchenmöbeln, zeigt es sich; auch in der Schweiz wurden herrliche Werke dieser Gattung hervorgebracht. Besonders charakteristisch ist aber das Ulmer Gestühl des Jörg Syrlin von 1469, weil daselbst der Meister sich selber dargestellt hat, voller Stolz sich und sein Werk der Nachwelt weisend. Es ist die erste Äusserung des Künstlerbewusstseins im Sinne der Renaissance; eine profane Idee. Dies Gefühl hat in Vischers Selbstbildnis am Sebaldusgrab seinen grossartigsten Ausdruck auf deutschem Boden gefunden, eine Erscheinung, welche allein schon in dem Streite, ob Vischer nur Giesser oder auch erfindender Künstler war, die Entscheidung hätte nahe legen sollen.

Überall, wo dieser wilde Dekorationsstil die starre gothische Form nicht zu verhüllen, beleben und umzugestalten vermochte, war sie einer traurigen Verknöcherung in geometrischen Konstruktionen verfallen. Man sieht an diesen kalten, gequälten Linien, dass man es mit einem sterbenden Stile zu thun hat.

Doch war die spätgothische Dekoration lebendig genug, um eine

Fig. 2.
Teil einer Monstranz. Basler Goldschmiederisse.

[1]) Vgl. Lichtwark, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. Berlin 88.

Wiederbelebung dieses absterbenden Körpers wenigstens zu versuchen. Eine Folge davon war die eigentümliche Astwerkarchitektur. Dieser letzte Versuch machte aber klar, wie äusserlich eine solche Belebung ausfiel und dass man das starre Schema zwar verkleiden, nie aber zu neuem Leben umgestalten könne. Die Grundformen blieben dieselben und traten noch schlimmer zu Tage und der Mangel an wachstumerzeugendem inneren Leben fiel um so mehr auf, als man eine Art blätterlose Bäume aus den struktiven Erzeugnissen der Gothik bezeichnend genug zu formen anfing.[1])

Der jähe Umschlag in dies Astsystem zeigt sich sehr schön in den Basler Goldschmiedrissen. Es sind meist Entwürfe zu gothischen Monstranzen, von denen sich viele in der hergebrachten Form halten, bis plötzlich dazwischen hinein bei einer alle Glieder sich in Astwerk auflösen, das sich aber der alten Konstruktion genau anbequemen muss. (Fig. 2.) Eine Art von Übersättigung und Ermüdung, die bei den Versuchen, durch fortgesetzte Steigerung der geometrischen Grundformen Neues zu schaffen, eintrat, hat hier den letzten Ausweg zur Rettung aus dem zu Tode gehetzten System versucht. Sie war nur Schein.

Dennoch ist seither das architektonische System gebrochen und die Dekoration zu Macht gelangt. Sie erhält von nun an in den Künsten ihre führende Stellung, was für das ganze XVI. Jahrhundert massgebend bleibt. Der Dekorationsstil der Renaissance war im tiefsten vorbereitet.

In Frankreich und den französischen Teilen der Schweiz hat sich die Dekoration nicht so sehr zur gothischen Zeit schon frei gemacht. Die Werke der Kleinkunst, sie mögen mit noch so grossem Reichtum ausgestattet sein, behalten ein zum grössten Teil aus geometrischen Figuren bestehendes Masswerkornament. Durch eine letzte und gewaltsame Weiterbildung des gothischen Systems ist auch hier noch der Flamboyantstil entstanden, der schon eine Art Schreinerstil ist. Zur Erklärung der verschiedenen Art, in der in Deutschland und Frankreich die Gothik auslebt, kann ich mir nicht versagen, die Worte eines modernen französischen Kunstgelehrten heranzuziehen, die in ihrer Art klassisch sind. Paul Mantz dürfte in seinem Buche über Holbein[2]) in einer rhetorischen Wendung wider Willen den Unterschied charakterisieren: »que les Allemands, si bien doués qu'ils soient, ont

[1]) Sakramentshäuschen in S. Oswald in Zug, die Kapitäle im Arbon-Saal und eine Fenster-Säule in Überlingen. (Vergl. Fig. 1.)

[2]) Paul Mantz, Hans Holbein Paris 1879, pag. 54. Es war Woltmann noch vergönnt, den Wert dieses Buches festzunageln: Kunstchronik 1879.

toujours besoin de la protection de la nature«. (!) Jedenfalls hat der Flamboyant alle natürlichen Bedingungen für eine gedeihliche Entwicklung der Architektur missachtet.

Es mag gewagt sein, in den Stilen stets den Ausdruck der geistigen Tendenzen einer Zeit wiederfinden zu wollen. Dennoch darf man in der gothischen Architektur eine Analogie zur mittelalterlichen Hierarchie erblicken, deren Glanzzeit mit der höchsten Entfaltung des Stiles zusammenfällt. Frankreichs Kunst drückt dies am deutlichsten aus. Frankreich hat immer Systeme. So tritt auch da, wo das gothische System erlischt, ein neuer Stil als eine Begleiterscheinung des absoluten Königtums auf, das die geistliche Macht ablöste. Von nun an wird die Kunst so sehr von der weltlichen Herrschaft abhängig, dass die Stile die Namen der Könige erhalten — François Premier bis Louis Seize. In Deutschland würde es niemandem einfallen, die Frührenaissance als »Stil Maximilian« zu bezeichnen. So hat noch unter der Herrschaft des grossen Korsen, nachdem doch alle Reste mittelalterlicher Autorität zerbrochen waren, die Kunst im Stile des Empire so recht das Bestreben einer gewaltsamen Wiederbelebung des römischen Imperiums wiedergespiegelt.

Und in gleicher Weise erstarrt das gothische System und die Dekoration schüttelt seine Fesseln ab zu derselben Zeit, wo die Hierarchie ihre tötlichsten Stösse erhält, eine allgemeine Befreiung der Gedanken aus der Tyrannei der Scholastik sich geltend macht und ein weltlicher Sinn auf seine Befriedigung ausgeht. Und desgleichen herrscht in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts und gerade da, wo die heftigsten Kämpfe ausgefochten werden, und alte und neue Gedanken sich befehden, auch auf dem Gebiete der Kunstformen ein heftiges Streben nach Neuem und eine krause Verwirrung.

Der Zusammenhang solcher geistiger Strömungen mit den Formen und Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst lässt sich natürlich nicht im Einzelnen verfolgen; denn wo auch ein Umschwung als Ganzes einem tiefgegründeten Gesetze folgt, können doch seine Einzelerscheinungen noch vielfach äussern Einwirkungen und dem Zufalle unterliegen.

So sieht man noch Jahrhunderte lang an der gothischen Gewöhnung festhalten. Es ist dies aber nur auf Gebieten der Fall, welche von Korporationen abhängig sind, die, tief in einer abgelebten Zeit wurzelnd, einer unabwendbaren Erstarrung verfielen.

Man wird es nicht verkennen, dass in der Emanzipation des Dekorationsstils im XV. Jahrhundert die wichtigste Vorbedingung für das Auftreten der deutschen Renaissance, dieses absoluten Dekorationsstiles, gegeben ist. Dennoch wird hiedurch die wirkliche Aufnahme von italienischen Formen noch nicht zur Notwendigkeit gemacht, wenn auch der Umschwung der Gegenstände in der Malerei und die neuauftretenden Ansprüche des Lebens eine völlige Neuerung selbst in der Formwelt nahelegen mochten. Die bildenden Künste sind aber von rein äussern historischen Umständen ebensosehr abhängig, wie von diesen innerlich treibenden Kräften.

Es ist wahr, dass die spätgothische Dekoration stets neue Elemente ergriff, dass überhaupt der ganze Zug der Zeit auf Neues gerichtet war.[1]) Trotzdem der spätgothische Dekorationsstil als solcher auch höhern Ansprüchen genügen konnte, empfand man doch auch hier eine allmähliche Ermattung. Es brauchte aber einen äussern Anstoss, um die Formen der italienischen Dekoration in die deutsche Kunst zu verpflanzen. Dann allerdings war der Boden bis tief hinein vorbereitet genug, dass die Neuerung rasch um sich greifen musste. Man lasse aber nicht aus den Augen, dass keine Sehnsucht aus der Gothik herauszukommen, wie sie Italien ergriffen hatte, den Norden erfüllte, dass das Publikum im Gegenteil teilnahmslos war und die bildenden Künstler seine gesteigerten Ansprüche auch in der Gothik durch einen lebhaften Dekorationsstil decken konnten. Dass es hiebei aber nicht blieb, floss aus der direkten Berührung mit Italien.

Der Verkehr mit dem Süden war lebhaft geworden, und wenn auch das deutsche reisende Publikum für die dortigen Kunstzustände wenig Verständnis zeigte, so fingen doch immer häufiger die Künstler selber das Wandern an. Für diese Verhältnisse kann ich mich auf den ersten historischen Teil berufen. Ich habe auch dort schon erwähnt, dass gerade starke deutsche Künstler, deren Hauptkraft nicht nur auf dem Gebiete des Ornaments lag, sich zwar von Italiens Geist berührt zeigten, seine ornamentale Formensprache aber lange Zeit ablehnten. Es ist merkwürdig, dass auch, ausser den wenigen Spuren bei Memling, bei den niederländischen Quattrocentisten kein Anklang an die Renaissance im Ornamentalen sich findet, obwohl viele, wie Roger, in Italien gemalt haben. Diese Ölmaler waren da im höchsten Grade geschätzt und erschienen somit als die Gebenden — italienische

[1]) Vgl. die pag. 28 zitierten Worte Dürers.

Kunstweise war vom praktischen Standpunkte aus für sie keineswegs erstrebenswert.

Endlich aber konnte der Norden nicht länger widerstehn. Ein Hauptanstoss lag in den vervielfältigenden Künsten, vor allen im Buchdruck, dessen Einfluss nicht hoch genug angeschlagen werden kann.

Deutsche haben den Buchdruck in Italien eingeführt und mussten sich da dem italienischen Geschmacke anpassen. Anfangs war allerdings die Ausstattung der Bücher sehr einfach und es ist fraglich, ob Italiener zur Hilfe herbeigezogen wurden, oder ob die Deutschen allein den Dienst versahen. Man sparte anfänglich für eine von Hand gezeichnete Illumination der Bücher den Raum aus.

Ratdolt hat in den siebziger Jahren in Venedig gedruckt[1]) und nachher seit 1486 in Augsburg seine Offizin weitergeführt. Doch vermochte die in Italien angenommene Kunstweise sich in Deutschland noch nicht zu halten, und so kann man auch diesem direkten Verkehr deutscher Buchdrucker mit Italien keinen sehr grossen Einfluss zuschreiben. Wichtig war erst das häufige Vorkommen italienischer Drucke in deutschem Gebiete, wodurch den deutschen Zeichnern die Vorlagen gleichsam auf den Tisch gelegt wurden. Eine reichere Dekoration der Titelblätter kam aber auch in Oberitalien erst in den neunziger Jahren und besonders mit dem Beginn des XVI. Jahrhunderts auf. Man sieht hier deutlich genug, dass man in Deutschland wartet, bis Italien den Buchdruck so weit ausgebildet hat. Hier ist die eigentlichste Quelle der deutschen Renaissance. Nur die rasche Verbreitung solcher Werke und ihre grosse Zahl machte es möglich, dass in so kurzer Zeit die Neuerung an allen Enden des Reichs zugleich auftauchte. Auch das deutsche gebildete Publikum interessierte sich für diese vollendeten Drucke, besonders des Aldus; man verfolgte mit Spannung die Fortschritte der Technik und so auch der Kunst.[2]) Nicht nur die italienischen Bücher, sondern auch die prachtvollen Drucke der grossen deutschen Zentren nahmen bald diese Stellung ein und verbreiteten den neuen Geschmack erst recht im ganzen Lande. Dies

---

[1]) Vergl. für die Geschichte des Buchdrucks: Butsch, Die Bücherornamentik der Renaissance 1878. — Besonders für Italien: Lippmann, Der italienische Holzschnitt im XV. Jahrhundert, erschien: Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen Bd. V. und als Buch vermehrt. — Art of wood engraving in Italy in the XVth century, 1888, und Henri Delaborde, Gravure en Italie, Paris 1882.

[2]) In welcher Weise venezianische Drucke in die Schweiz importiert und da begehrt wurden, lehrt ein Brief des Glarean an Zwingli v. 1516 zitiert bei Stockmeyer und Reber a. a. O. p. 86.

verlieh der deutschen Renaissance einen so eigentümlichen spontanen Charakter; die Deutschen sahen sich von den Italienern in ihrer eigenen Druckerkunst übertroffen und eilten, ihnen nachzukommen.

Und trotz der anfänglichen grossen Zurückhaltung ist binnen 20 Jahren nicht der gothische Geist, aber die gothische Form hier überwunden. Denn da hatte sich das fremde Element mit der deutschen Erfindung verbunden und erhielt auch von Anfang an durch grosse deutsche Künstler ein nationales Gepräge.

Ich habe weiter oben dieses Auftreten der Renaissance eine Mode genannt und dieser Ausdruck bedarf hier umsomehr einer Erläuterung, als ich darauf hinwies, welche tiefgehenden Strömungen in der Kunst zwar nicht geradezu auf die Renaissance hindrängten, aber doch ihr Auftreten als einen natürlichen weitern Schritt, als eine folgerichtige Kunstentwicklung erscheinen lassen. Die neuen Formen traten nun aber plötzlich mit einer Vehemenz auf, welche das innere Bedürfnis weit überstieg und somit sind sie eine Mode geworden. Der hinsterbenden Architektur aufzuhelfen, vermochten ja auch sie nicht.

Man muss dabei bleiben, den Wert einer solchen kunsthistorischen Erscheinung mit den Augen eines zeitgenössischen Künstlers zu betrachten, der nicht aus Ideenarmut auf das Neue gierig sich stürzt, wie die schwächere schöpferische Kraft oder das grosse Publikum, sondern der in seinem Geiste alle Erscheinungsformen der Kunst fassen, behandeln und abwägen kann. Und solchen Künstlern gegenüber, die ihre Selbständigkeit wie Dürer und Holbein gewahrt haben, ist die Renaissance immerhin als eine Mode aufgetreten.

Wandernde italienische Meister, wie sie in Augsburg und Krakau beschäftigt wurden, thaten das ihrige zur Verbreitung der Renaissanceformen in Deutschland. Die ganze Ausdehnung der Renaissance erscheint aber als ein Spiel des Zufalls, da nur selten die Einführung systematisch betrieben wurde. Im folgenden werden die Motive und Elemente, welche man aus Italien entlehnte, noch näher zu betrachten sein. Und wenn man denn da, so weit es unser Material heute noch zulässt, dem Einzelnen nachgeht, so wird man teils in der mehr oder weniger frühen Aufnahme einer Form und ihrer mehr oder weniger grossen Beliebtheit hie und da zu erkennen vermögen, dass nicht ausschliesslich ein blinder Zufall sein Spiel getrieben.

II. Kapitel.

Der Charakter der nordischen Renaissance.

Dass die deutsche Renaissance ein reiner Dekorationsstil ist, habe ich von Anfang an betonen müssen, nachdem ich die wenigen Gebiete, auf denen der italienische Renaissancegeist die deutsche Kunst und insbesondere die Malerei berührt hat, erwähnt hatte. Warum aber die Renaissance diesen Charakter hat annehmen müssen, wird aus dem Vorhergehenden klar geworden sein.

Da man aber den neuen Zierstil nicht als Ganzes erstrebte, sondern seine Elemente bei ihrer grossen Fülle und leichten Verwendbarkeit nur zur Befriedigung des immer reger werdenden dekorativen Bedürfnisses benutzte, so müssen die Werke dieser Periode notwendig den Charakter des Unfertigen, des Gemischten tragen. Die deutsche Renaissance entsteht erst allmählich positiver aus dieser Mischung heraus, erst nachdem die verschiedenen Elemente sich vermählt und so ein einheitliches Gepräge angenommen. Was aus einem solchen Wunsche nach Bewegung und Neuheit, nach Reichtum hervorgegangen, musste auch diese Züge an sich tragen. So ist denn die Dekoration dieser Zeit im höchsten Grade reich, frisch bis zur Ausgelassenheit; Altes und Neues thut sich zusammen, wo man keine bindenden Regeln kennt.

Doch war die Überlegenheit der Renaissancedekoration zu einleuchtend, der Wunsch endlich, sie in richtiger Weise zu verwerten, bald zu entschieden, als dass man nicht hätte anfangen sollen, die Erinnerung an die altertümlichen und hier im eigentlichen Sinne altmodisch gewordenen Zierformen auszumerzen. Nur wo sich die Gewöhnung der Hand in der Schaffung der alten Form hartnäckiger zeigt als die Absicht des Künstlers, halten diese Mischwerke längere Zeit vor. Die

grösste Kraft der Spätgothik hatte im Laubwerk gelegen. Hier ist denn auch die nordische Hand am konservativsten. Diejenigen Meister, welche noch jene reichverschlungenen, zackigen und runden Blattgewirre gezeichnet hatten, konnten sich nur schwer an das klare, stets in der plastischen Anwendung präzisierte Laubwerk der Renaissance gewöhnen, und so zeigen die Blätter wie Akanthus u. dgl. noch völlig gothische Behandlung, wo Kandelaber und Säulen und andere ungewohnte Elemente schon mit einer gewissen Schärfe gegeben sind. Der naturalisierende Zug der Spätgothik versucht es, die streng stilisierten Formen des Renaissanceornamentes wieder zurückzugestalten.[1])

Aber auch da, wo das Bemühen, sich der italienischen Form ganz zu nähern, mit Erfolg gekrönt war, blieb, wenigstens bei den im Kunstgewerbe angewandten Formen, die Mischung bestehen. Das Ornamentale kann in reinem Renaissancegeschmack gehalten sein, die Grundform aber des Gerätes oder Möbels bleibt die althergebrachte, gothische.

Praktische Rücksichten hatten für das ganze Kunsthandwerk feste Typen ausgebildet, welche man nicht mehr aufgeben konnte. Und so besitzt denn das Möbel stets die Reminiscenz an die alte Konstruktion, während nur das rein Dekorative daran dem neuen Geschmacke huldigt.

Es ist natürlich, dass die hauptsächlichsten Charakterzüge eines Stils sich aus der Art und Weise seines ersten Auftretens ergeben und dass, wenn auch allmählich äussere und innere Wirkungen die Formen umgestalten, sich doch diese ersten Züge nicht mehr werden ververleugnen können. Die Verpflanzung des Renaissancestils nach dem Norden ging ohne jede Spur von akademischer Absicht vor sich. Es ist stets die individuelle Arbeit des einzelnen Künstlers dabei wirksam, nirgends eine Absicht auf durchgehend systematische Behandlung des Fremden. Da aber diese Bemühungen der Einzelnen bald alle die gleiche Richtung einschlagen, ist es erstaunlich, dass so lange kein eigentliches Lehrbuch für das Neue entstand und dass ein jeder aufs Geratewohl bei seinen Arbeiten verfuhr. Die individuelle Mannigfaltigkeit wurde dadurch nur gesteigert; aus derselben Quelle aber entspringen auch die zahllosen unverstandenen und beinahe sinnlosen Anwendungen der neuen Form.

[1]) Bezeichnend dafür die Umrahmungen der Apostelfolge des Kranach, Bartsch 21—27. Einen schönen Naturalismus finden wir auch in Italien bei den frühen Quattrocentisten.

Man könnte den Umstand, dass die Bewegung des Stilwandels erst spät sich laut proklamiert und zu einer wissenschaftlich theoretischen gemacht wurde, daraus erklären wollen, dass der deutsche Geist, damals gerade in einer seiner grössten nationalen Äusserungen begriffen und das Nationale aufs schärfste betonend, eine grundsätzliche Annahme der fremden Kunstweise ablehnen musste. Mag auch diese Denkart mitgewirkt haben, besonders den italienischen Baustil auszuschliessen, so waren doch auch hier die rein praktischen Hindernisse jedenfalls viel gewichtiger; Kunst und Wissenschaft hatten eben noch kein Bindeglied gefunden. Die niederländische Renaissance trägt allerdings von Anfang an einen ausgesprochener akademischen Charakter und das absichtliche Italienisieren bleibt auch da vorherrschender als in Deutschland. So ist es bezeichnend, dass bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts wohl die Niederländer, nicht aber die Deutschen italienische Stiche direkt kopierten.[1]) In Deutschland tritt diese volle Aufnahme des Fremden um seiner eigenen Vollendung willen erst mit der gelehrten Strömung ein, welche die Ausbildung der Künste seit den Theoretikern leitet.

Durch den internationalen Verkehr waren immerhin die nationalen Tendenzen wenigstens auf dem Gebiete der Sitten und der äussern Lebensgewohnheit stark zurückgedrängt worden. Das »Fremde« erhielt die Reize, die es heute noch überall und vornehmlich in Deutschland ausübt. So unterlagen die dekorativen Künste als Ausfluss eines Lebensbedürfnisses diesen internationalen Einwirkungen am ehesten. Die antirömische Tendenz konnte für ein Gebiet, das in solchem Masse mit praktischen Faktoren zu rechnen hat, keine besondere Geltung erlangen.

In Italien war die Scheidung von Renaissance und Gothik von Anfang an eine klar bewusste.[2]) Die Renaissance trat gleich so mächtig auf, dass die ganze Nation teilnahm, sie war eine nationale Demonstration gegen die Gothik. In Deutschland dagegen konnten solche Kräfte auch im ungekehrten Sinne nicht mitwirken.

Am ehesten ähneln die Erscheinungen in Oberitalien denen diesseits der Alpen. Auch hier war die Renaissance zuerst ein Ereignis auf dem Gebiete der höhern Dekoration. Auch hier stösst man daher hie und da auf Werke eines Mischstils.[3]) Diese oberitalienische

[1]) Die Hopfer, diese Kopistennaturen par excellence, machen am ehesten eine Ausnahme.

[2]) Vgl. J. Burckhardt, Renaissance in Italien, § 22 und 24.

[3]) Vgl. oben.

Renaissance und hauptsächlich die von Venedig hat die Neuerung in Deutschland hervorgerufen. Hier waren die grossen Druckereien, deren Einfluss oben besprochen wurde, hier und in den benachbarten Städten lebten auch die Stecher, deren ornamentale Erfindungen nicht nur die ähnliche Produktion deutscher Künstler, sondern das allgemeine deutsche Kunstschaffen beeinflussten. Der Ornamentstich hatte sich hier in grossem Masstabe entwickelt und prächtige Werke erzeugt. Der deutsche Stich war seit Schongauer und Dürer in technischer Hinsicht dem italienischen überlegen und wenn die Deutschen die Kenntnis der italienischen Kunst zu einem grossen Teile diesem verdankten, so studierten hinwider die Italiener an den nordischen Erzeugnissen. Nicht allein die Technik zog sie an. So stammt die Darstellung des Liebesgartens aus einer nordischen Anregung.[1]) Die Nachstiche von Dürers Werken sind bekannt geworden, Robetta giebt seinem »Adam und Eva« einen landschaftlichen Hintergrund nach Dürer. Es wirkte dabei weniger die Absicht, zu täuschen, als eine innige Verehrung der nordischen Kunst mit. Nicoletto da Modena hat (Bartsch 3) ein Schongauersches Blatt (B. 4) nachgestochen und diese schlichten Gestalten mit einer schönen Renaissance-Architektur umgeben. Wohl das erstemal, dass italienischer und deutscher Geist sich so auf einem Werke zusammenfanden.[2])

Dadurch aber, dass die zeichnenden Künste beinahe ausschliesslich die Vermittlung übernehmen, wird der ganze Charakter der nordischen Renaissance beeinflusst. Die Ornamente kommen oft ganz um ihrer selbst willen im italienischen und später im deutschen Ornamentstich vor; es tritt das Interesse ein für die Form als solche.[3]) In der praktischen Anwendung haben darauf diese Motive ihre Weiterbildung erfahren; stets zuerst in den zeichnenden Künsten.[4]) Die Klein-

[1]) Vgl. Lehrs im Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen XII.

[2]) Lippmann, »Der Kupferstich«, 1893, erwähnt p. 69 eine Kopie nach Schongauer (B. 65) und einen Stich mit Anklängen an ein Dürersches Motiv. Ob die neueste Forschung das besprochene Blatt (B. 3) anerkennt, vermag ich nicht zu sagen. Auf alle Fälle ist es für unsern Fall charakteristisch und dürfte um ca. 1500 entstanden sein.

[3]) Dies schon seit Schongauer. Vgl. oben.

[4]) Eine höchst geistvolle Charakterisierung des Wesens der vervielfältigenden Verfahren, welche auch für uns wichtig und erläuternd ist, bei Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im XV. saec. Herausgegeben als VIII. Bd. von Lübke 1879 p. 100, Anmerkung.

künste übernehmen das Ornament erst nach und nach, es wird ihnen durch die Zeichnung zugeführt. So wird dies Frührenaissance-Ornament, das nicht durch eine Gattung der Kunst aufgebracht wird, welche die stoffliche Seite betont, gewissermassen stofflos, es erscheint nicht an das Material gebunden und wird durch dasselbe so gut wie nicht modifiziert. Es ist ein abstraktes Ornament, das sich nicht aus den verschiedenen Techniken ergeben hat.

Alle Formen des Frührenaissancestiles in ihrer Anwendung auf das Kunstgewerbe sind, wo sie nicht einer innigern Verbindung mit dem italienischen Kunstgeiste entstammen, nur eine vorübergehende Erscheinung in der deutschen Kunst. Seinen eigentlichen Ausdruck findet das Prinzip der Stoffverachtung erst im Rollwerk, in dessen Formen die ganze nordische Ornamentik neu auflebt. Das Rollwerk ist, von dieser Seite betrachtet, das konsequente Ergebnis und die Steigerung des Charakters der deutschen Renaissance. Das Motiv des Rollwerks, auf einen plastischen Stoff zurückgehend, behält seine plastische Natur auch in der Zeichenkunst unbeirrt bei, ohne sich z. B. zu den der Flächendekoration angemesseneren Formen einer reicher ausgebildeten Maureske zurückzufinden; ja sogar gerade in der zeichnenden Kunst wird es am plastischsten gebildet. Den deutlichsten Ausdruck aber der Verwirrung, welche infolge des grossen Übergewichtes des gezeichneten Ornamentes in der praktischen Anwendung eintrat, liefert das eigentümliche Schmiede- oder Eisenornament, das etwas später als das Rollwerk sich ausbildete und das aus einer bestimmten Technik hervorgehende und durch sie bedingte Muster nun auf alle andern Stoffe überträgt. Die zeichnenden Künste also bestimmen durch diesen Grundton bis weit hinaus den Charakter der Dekoration, indem sie ihr die Stoffverachtung so sehr zur Natur machen, dass nicht nur das in unbestimmtem Stoffe gedachte Ornament auf alles übertragen, sondern auch das Resultat einer ganz begrenzten Technik in gleicher Weise verwendet wird.

Es liegt im Wesen der Dekoration, immer mehr auf das Malerische hinzuarbeiten. Und so muss sie denn in der zeichnenden Kunst, in welcher sie durch technische Schwierigkeiten am wenigsten gehindert ist, ihre Entwicklung zuerst durchmachen. Die ungewöhnlich aufblühende Kleinkunst hielt darauf mit der Malerei gleichen Schritt, nahm die Formbildung unter ihre Leitung und dehnte ihre Herrschaft sogar auf die architektonische Dekoration aus. Von da an giebt im Norden die Architektur ihre führende Stellung auf und

wird von den dekorativen Künsten abhängig. Es bleibt dies Verhältnis für das ganze XVI. Jahrhundert bestehen.[1])

In den zeichnenden Künsten also tritt bei uns die Renaissance auf. Von den architektonischen Gesetzen völlig entbunden, ergeht sie sich da in ihrer Freiheit. Und wo auch wie z. B. in den Epitaphformen von den Zeichnern der Architektur entstammende Formen als Dekorationsmotiv übernommen werden, ist die bewusste Befreiung auch hier gehütet und bildet die kühnsten Auswüchse,[2]) indem immer die malerische Freiheit betont wird. Es sind nicht nur unverstandene Formen, wenn sich die Architekturen in so freie Bildungen auflösen, sondern die malerische Dekoration will ihr Recht. Und gerade Holbein, der doch für eine strengere Architektur das grösste Verständnis besass, der überdies das Organische des neuen Stils wie kein anderer erfasste und innerlich verstand, löst dennoch Stützen und Bogen in Ornamente auf und verfolgt an ihrem Ort ausschliesslich die malerische Absicht, deren Berechtigung er denn auch in vollendeten Werken klarlegt.

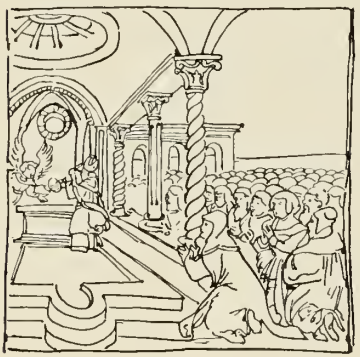


Fig. 3.
Froschauer, Foliobibel von 1545.

Die zeichnende Kunst hat so in dem monumentalen Rahmen des Epitaphs von Anfang an ein architektonisches Element übernommen; in einer reichen und willkürlichen Ausbildung desselben aber den Barock in der Dekoration eingeleitet. Als aber die Kleinkünste und besonders die Tischlerei, um die Mitte des Jahrhunderts unter einer wissenschaftlich-theoretischen Leitung immer mehr wieder an architektonische Formen sich anzulehnen beginnen und ähnlich wie in der Gothik eine Architektur im kleinen zu werden drohen, hat die zeichnende Kunst glücklich im Kartuschenstil, diesem Hauptelemente der barocken Dekoration, sich so weit ausgebildet, dass sie mit seiner Hilfe siegreich kämpft. Und sogar schon ehe die klassizierende Richtung (parallel der vitruvianischen Akademie von Rom) in Deutschland die strengere Architektur

[1]) Vgl. Semper, Der Stil II. Aufl. II. §§ 157, 158, 159.

[2]) Gerade weil dies architektonische Motiv nicht in der Architektur angewandt wurde, wird sich die Dekoration auch hier ihrer Unabhängigkeit bewusst.

Italiens bekannt gemacht hat, bildet die zeichnende Kunst Formen wie z. B. die gewundene Kompositasäule. Zuerst erscheint sie nur als dekoratives, dann aber sogar als tragendes Glied eines architektonischen Raumes.[1]) Aber erst etwa 50 Jahre später beginnt sie die Kleinkunst zu überfluten und dringt sogar in monumentale Werke ein.[2])

So ist in der zeichnenden Kunst die Befreiung und Entfaltung der Dekoration und deren schliessliche Herrschaft bis in Detailformen hinein ungefähr 50 Jahre vor ihrer praktischen Anwendung belegt. Für beinahe alle neuen Motive besitzt die Zeichnung die Priorität.

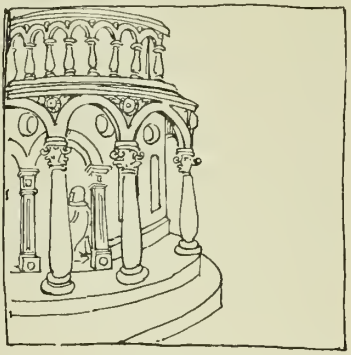


Fig. 4.
Froschauer, Foliobibel von 1545.

Dagegen macht die Herme eine Ausnahme. Sie scheint doch nicht rein eine unabhängige malerische Erfindung zu sein; sie ist vielmehr wiederum direkt entlehnt aus der ausländischen Kunst, aus einem dem Monumentalen näher gelegenen Gebiete, und erst nach und nach wird sie bei uns zum rein ornamentalen Gliede umgestaltet. Wenn sich auch hier die zeichnende Kunst wieder an die monumentale anlehnt, so entwickelt doch sie auch diese Form zuerst. Mit Holbein beginnend tritt die Herme im Norden ihre Siegeslaufbahn durch die Dekoration an.

In denjenigen Zweigen der Kunst, welche als direkte Schöpfungen des zeichnenden Künstlers entstanden, bildete sich also die ganze deutsche Renaissance vor. So konnten sich auch auf dem Gebiete der Kleinkunst keine neuen Typen bilden, bevor der zeichnende Künstler solche zu entwerfen begann. Es können hier nur Werke in Betracht kommen, die als Vorlagen geschaffen wurden; was die Maler sonst

---

[1]) Froschauers Foliobibel von 1545. Bild zur Verkündigung von Johannes d. T. Geburt. Besonders die Architekturen der Illustrationen dieser Ausgabe sind höchst bemerkenswert. Froschauer scheint ununterbrochen Zeichner besoldet zu haben, da auch in den dreissiger Jahren keine Verminderung der Illustration eintritt. Der Illustrator lehnt sich an Dürer und Holbein an, eine Datierung ergiebt sich annähernd aus dem Kostüm auf der Predigt des Täufers von ca. 1540. Es dürfte übrigens derselbe Künstler sein, der schon 1531 den grossen Titel zeichnete, der von diesem Jahre an in einer langen Reihe von Ausgaben erscheint. (Fig. 3 u. 4.)

[2]) Zum erstenmal am Tabernakel von St. Peter. Vgl. Wölfflin, Renaissance und Barock, p. 47

auf ihren Gemälden und Zeichnungen an Hausgeräte neuen Stiles hervorbringen, trägt meist einen durchaus idealen Charakter und wäre wenig zur Ausführung geeignet gewesen. Die wenigen Meister, die in der ersten Periode der deutschen Renaissance für das Handwerk arbeiteten hat Lichtwark zusammengestellt und behandelt.[1]) Für die Schweiz kommt die Sammlung der Basler »Goldschmiederisse« in Frage. Wie der Name beweist, beschäftigen sich auch diese Vorlagen, wie die meisten der deutschen Frührenaissance mit Metallarbeiten. Möbel finden sich nur wenige. Ein Bett (Abb. Lübke),[2]) ein Stuhl und wenig mehr. Werke, bei denen das dekorative Detail in Übereinstimmung mit dem allgemeinen Prinzip erfunden wurde, diese eigentlichen Typen der deutschen Renaissance, sind im Kunsthandwerk in dieser frühen Zeit noch selten und fast ganz auf die zeichnende Kunst beschränkt.

Die meisten Erzeugnisse der Tischlerei änderten das gothische Prinzip nicht und behandelten nur die rein dekorativen Teile der Neuerung gemäss.

Solche Arbeiten des Mischstils, in denen sich der alte Typus nur äusserlich mit neuen Formen schmückt, sind oft von hohem Interesse. Denn der Handwerker, der das aus dem zeichnerischen Stil übernommene Ornament in seinem Stoffe auszudrücken hatte, musste sich über seine Bedeutung oft mehr Rechenschaft geben als der leichter arbeitende, aber darum auch oft gedankenlosere Zeichner.

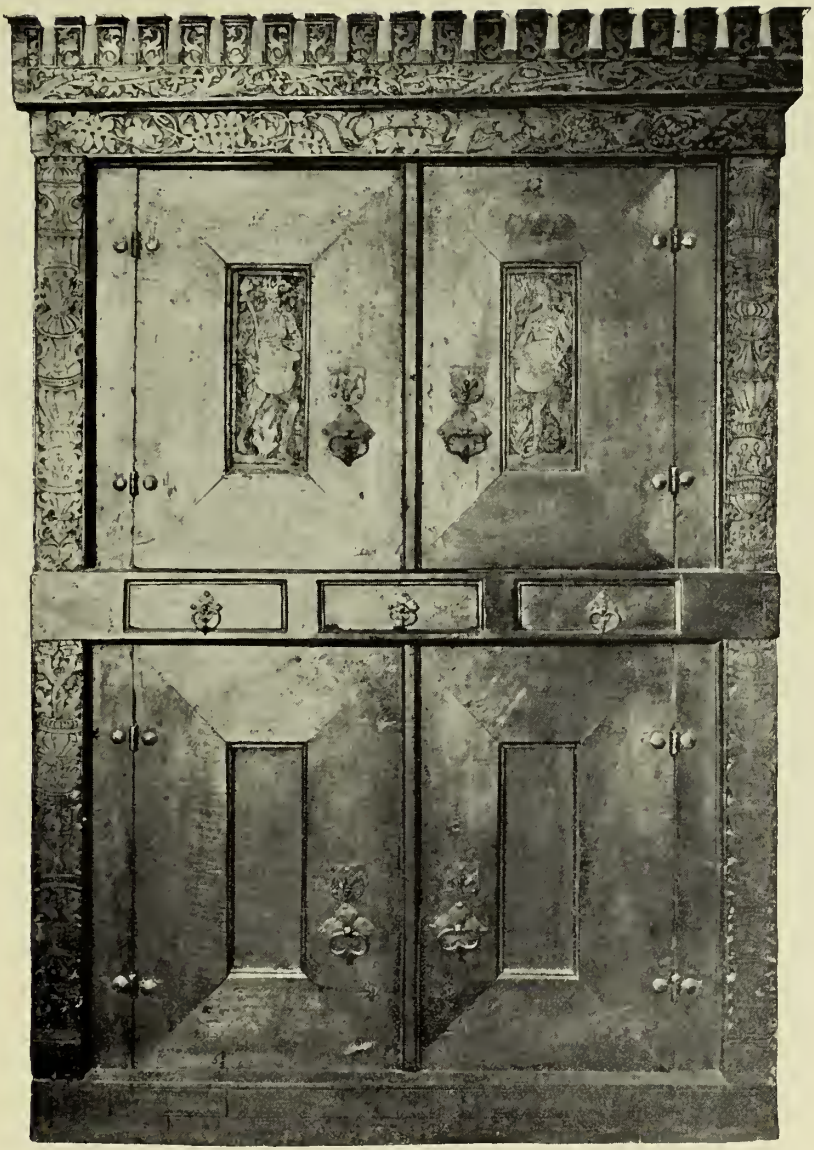
Es befindet sich im Besitze des Landesmuseums in Zürich[3]) ein Schrank, der 1523 datiert ist und sich noch ganz im gothischen Typus hält. Bei der Anwendung des Ornaments ist der Arbeiter mit viel Verstand vorgegangen. So verwendet er für die vertikalen Glieder das Kandelabermotiv der Renaissancedekoration, für die horizontalen aber noch die gothische Schleichranke. Obgleich die Kandelaberform dem Schreiner kaum geläufig ist, muss ihm ein feines naives Gefühl doch den Wert derselben für eine solche Anwendung klar gemacht haben. Das gothische Laubwerk aber hat einen kriechenden Charakter; man gab ihm deshalb oft und besonders auch bei vertikaler Anwendung einen Stab, um den es sich spiralförmig rankte, jedenfalls in der Absicht, ihm für das Auge einen Halt zu geben.[4]) Nun

[1]) Lichtwark a. a. O., Abschnitte Möbel, Hopfer, Flötner.

[2]) Lübke, Deutsche Renaissance, II. Aufl. I, p. 97.

[3]) Tafel I. Die Mittelfelder sind neu.

[4]) Vgl. als Beispiel: Schrank aus Lüneburg, Seemanns Bilderbogen No. 155.



Schrank von 1523. Zürich, Landesmuseum.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

bringt hier der Meister die Kandelaberform. Man kann kaum annehmen, dass er dies nur that, um der Mode seiner Zeit genug zu thun, denn er gestaltet die Renaissanceform nach gothischer Weise so sehr um, dass sie kaum mehr als solche erkenntlich ist und die Absicht, sie als etwas Neues zu accentuieren nicht mehr hervortritt.[1])

Hier ist also die Ornamentik an den konstruktiven Teilen angebracht, ebenso häufig aber findet man Renaissancefüllungen am gothischen Möbel.[2]) Diese Mischung der Stile, dies Ablehnen einer durchgehenden Änderung des Prinzips, das man bis tief ins Jahrhundert hinein findet, ist doch nicht durchwegs als handwerkliches Ungeschick, als Zopf auszulegen. Der zeichnende Künstler allerdings, welcher in der neuen Form Genüge fand und Neues gab um des Neuen willen, musste sich auf eine konsequente, einheitliche Ausbildung des Neuen verlegen. Der ausführende Kunsthandwerker aber, der durch den innigen Umgang mit dem zu bildenden Material vielleicht oft tiefer in das Wesen und die Bedeutung der ornamentalen Form zu dringen vermag als der in idealem Stoffe arbeitende Zeichner, mag oft geradezu aus einer künstlerischen Absicht die verschiedenen Stile vermengt haben, da ihm ja auch der neue Stil nirgends als ein Ganzes entgegentrat und ihn somit nichts zum Purismus verpflichtete. Man steht bei diesen naiven Äusserungen des Kunstgefühls sozusagen einem elementaren Gesetze des ornamentalen Stils gegenüber, das sich nicht an eine spezielle historische Form gebunden fühlt. In diesem Sinne gewinnen solche »unreine« Werke ein erhöhtes Interesse, wenn sie auch selten freilich diese Höhe erreichen, sondern oft genug nur die Zeugen von Gedankenlosigkeit und Unverstand sind.

Die häufige flache Behandlung der Reliefs zur Zeit der Frührenaissance dürfte eine weitere Folge des Umstandes sein, dass die Ornamentik meist nur aus unplastischen Zeichnungen bekannt war,[3]) beruht aber nebenbei auf dem Fortleben einer gothischen Technik. Das Flachrelief der Spätgothik stand aber in engster Verbindung mit der Malerei, ist überhaupt nur bemalt zu denken. Das Relief hebt nur den Nachdruck des malerischen Schmuckes, ist allein ein Hilfsmittel

---

[1]) Etwas vorgerückter und nicht minder interessant der im Museum von Luzern deponierte, ebenfalls dem Landesmuseum gehörende Schrank.

[2]) Der Norden Deutschlands, der im Ornamentstich vortreffliche Vorlagen besass, verwendet die Renaissancefüllung besonders zahlreich.

[3]) Vgl. Springer, Bilder zur neuern Kunstgeschichte, Deutsche Baukunst im XVI. Jahrhundert.

der Malerei. Diese hatte es denn auch in solchen dekorativen Arbeiten zu einer seither unerreichten Vollendung gebracht. Die Bemalung des gothischen Möbels war ganz allgemein und auch die freigeschnitzten Ziermotive werden auf eine farbige Unterlage gesetzt. In den ersten Übergangswerken zur Renaissance, welche, wie die Decke von Lauperswyl (Bern) noch ganz im gothischen Flachrelief gehalten sind, ist die Bemalung an den alten und neuen Motiven gleichmässig behandelt. Wenn aber trotzdem in der Renaissance die Buntheit bald verschwindet, so ist dies doch wohl nicht aus demselben prinzipiellen Vorgehen wie in der italienischen Renaissance zu erklären.[1]) Die Farbe ist der deutschen Renaissance an sich nicht zuwider; man versuchte die Bemalung anfänglich auch an Werken, welche schon bestimmten Renaissancecharakter trugen.[2]) So erhielt sogar die farbige Dekoration in der Glasmalerei durch die Renaissance einen neuen grossen Aufschwung. Dass aber wenig unmittelbare Beziehungen des Handwerkers zu Italien bestanden, geht schon daraus hervor, dass die deutsche Renaissance, als sie die gothische Bemalung allmählich fallen zu lassen sich genötigt sah, nirgends die italienische Vergoldung des plastischen Ornaments auf farbigem (meist blauem) Grunde übernimmt, welche um die Wende des Jahrhunderts in Italien eine so grosse Rolle spielte. Die zeichnenden Künste aber vermittelten dies nicht und brachten in ihrer Farblosigkeit auch kein neues System der Bemalung auf, sodass die neuen Formen, deren bunte flächenhafte Bemalung nach gothischer Manier doch nicht wohl anging, ganz farblos gelassen wurden. Die Wertschätzung des Materials, auf welche man durch diese praktische Negation der Bemalung gewiesen wurde, trat denn auch bald als bedeutender Faktor mit ein.

War die Buntheit der rein ornamentalen Glieder auch in Italien abgekommen, so wurden dafür doch kunstgewerbliche Gegenstände mit Malereien geschmückt, die den Charakter von vollendeten Kunstwerken hatten; sie besetzten die Füllungen.[3]) In der Schweiz findet sich in Wettingen ein getäfeltes Zimmer aus dem XVII. Jahrhundert mit Panneaux aus der Passion, früher wohl selten.

---

[1]) Die italienische Frührenaissance liebt die Farbe, im Laufe der Entwicklung zum Klassischen aber verschwindet sie immer mehr, besonders die dekorative Malerei am Möbel.

[2]) Z. B. an den Wappen und Plafondschnitzereien des Rathauses von Aarau (1520). Decke des Schirmvogteiamtes Zürich.

[3]) Vgl. dafür Kinkel, Mosaik IX.

Die gemalten Tischplatten, welche sich aus der gothischen Periode noch bis gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts erhalten, sind immerhin hier zu erwähnen, da alle oberdeutschen Charakter tragen. Holbein und Beham haben welche geliefert, doch dürfte ihre Verbreitung klein gewesen sein; ein Farbenspiel mit kostbarem Material ersetzte später dieses unpraktische Verfahren.[1])

Die früheren Maler der deutschen Renaissance haben zum teil die Sitte der farbigen Marmorinkrustation Venedigs in ihre Gemälde aufgenommen. Am häufigsten kommen farbige architektonische Glieder vor bei Altorfer, Schaffner und dem jüngern Holbein, in seiner noch von der augsburgischen Kunst geleiteten ersten Periode.

Der Handwerker war auch durch die Fülle der neuen Motive, welche, nach dem gothischen, immerhin etwas stereotyp gewordenen, Blattwerk die Aufmerksamkeit ganz absorbierten, zu sehr veranlasst, das rein Formale zu betonen. Bei der immer grösser werdenden Bedeutung der plastischen Form, welche aus der Steigerung des dekorativen Elementes entstand, fiel auch von selbst das bemalte Flachrelief rasch dahin.[2]) Das plastische Interesse fängt an, das malerische abzulösen, und aus dem Zusammenwirken aller dieser Umstände erklärt es sich, dass in so kurzer Zeit die Farbe ganz ausser Gebrauch kam. Dass aber bei dem Wunsche eines jeden dekorativen Stiles, farbig[3]) zu erscheinen, die Farbe allmählich durch ein auf rein malerische Wirkung angelegtes plastisches Detail ersetzt werden muss und im Verlaufe von Hochrenaissance und Barock richtig ersetzt wurde, habe ich weiter oben schon angeführt.

Dieses plastische Bedürfnis erzeugte denn auch eine neue Typenbildung auf dem Gebiete der Tischlerei. Der spätgothische Stil hatte schon Typen hervorgebracht, in denen neben einer gewichtigeren ornamentalen Füllung auch die struktiven Teile des Möbels statt als blosses Stabwerk auch als Ornamentbänder gegeben wurden.

---

[1]) Kinkel, Mosaik X.

[2]) Ein hochinteressantes Werk des Übergangs ist die Decke aus dem Ötenbacher Kloster im Landesmuseum (1520). Die Flachschnitzerei setzt sich aus gothischen und Renaissance-Motiven zusammen, nur der Grund ist bemalt und zwar schwarz. (Neuerdings teilweise bemalt!) Das plastische Interesse ist an Stelle des malerischen getreten; es ist eine Betonung des Konturs. Vielleicht zeigt sich auch darin ein Einfluss der weiss-schwarzen Pilasterfüllungen der gleichzeitigen Buchtitel. Ähnliches an den Chorstühlen von Aarau und in Münster, Graubünden.

[3]) Farbig ist hier auch für den blossen Gegensatz von Licht und Schatten gebraucht. Vgl. Wölfflin, Renaissance und Barock, p. 18, 21.

Dies System kam somit der italienischen Renaissance entgegen, welche es schon zur höchsten Entfaltung gebracht hatte.[1]) Es wurde so die Grundlage auch für den neuen Möbeltypus der deutschen Frührenaissance. Neben der Füllung treten dekorierte Lisenen auf. Die Neuerung aber, welche durch die Renaissance dazutrat und das Wesen dieses frühen Renaissancemöbels ausmacht, besteht darin, dass Rahmen und Füllung in ein abgewogenes Verhältnis zueinander gebracht werden, was die Gothik mit ihrer unbegrenzt wuchernden Flächendekoration noch nicht erreicht hatte.[2])

Man war hier auf dem besten Wege, als nach der Mitte des Jahrhunderts die akademische Richtung eine grössere Anlehnung an die architektonische Form der Renaissance aufbrachte. Auch schon die italienische Frührenaissance hatte sich in Wandverkleidungen an die Architektur angelehnt. Dies Prinzip wurde im Norden für die Chor gestühle zuerst übernommen.[3]) Die akademisch-strenge Form löste sich aber bald wieder auf, als die Dekoration des Barock hier zu wirken begann.[4])

Solange aber die reiche und barocke Plastik das malerische Bedürfnis in der ersten Hälfte des Jahrhunderts nicht deckte, die Malerei aber doch schon abgekommen war, musste man naturgemäss einen Ersatz in einer grösseren Berücksichtigung des Materials finden. Und hier trat denn eine italienische Dekorationsweise hilfreich in die Lücke, welche aus dem Material selber eine Art von Malerei schafft, die Intarsia oder das »welsche Getäfel«.

Die ersten Spuren dieses Verfahrens dürften für die Schweiz in Graubünden und Thurgau zu suchen sein und zwar sind zuerst Stern- und Schachbrettmuster zum Schmuck der Lisenen verwandt.[5])

---

[1]) Als Beispiel ein Schrank, abgeb. Semper, Stil II Aufl. II. p. 319.

[2]) Ein leicht zugängliches Beispiel dieses Frührenaissancetypus gibt Lübke, D. R. II Aufl. I, p. 93. Andere Beispiele im schweizerischen Landesmuseum.

[3]) Das Chorgestühl von Bern 1523—1525 folgt ganz der italienischen Anlage, desgleichen die Gestühle unter den Basler Rissen, augsburgischen Charakters, deren eines, ausgeführt, sich im österreichischen Museum zu Wien befinden soll.

[4]) Es muss als selbstverständlich gelten, dass diese Prinzipien in der Praxis sich nicht ablösten und verdrängten, sie kommen zuletzt alle nebeneinander vor. Es gilt hier nur, sie voneinander abzuleiten und so stets ihre Anfänge zu beobachten. Einmal aufgenommen, gehen sie in dem grossen Gewirre unter.

[5]) Diese Muster finden sich mit gothischen Masswerkmotiven verbunden an einem Schrank von 1545 im germanischen Museum zu Nürnberg (Nr. 1032) und einer Truhe (1064), welche aus Tirol zu stammen scheint. Ein gleiches Stück im bayrischen Nationalmuseum zu München. Den völlig gleichen Stil besitzt die Holzarbeit im Hause des Georg Supersaxo in Sitten (Wallis).

Thür aus Schloss Haldenstein.

Berlin, K. Kunstgewerbemuseum.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

Man muss allerdings die Einführung der Intarsia im Norden zum grössten Teile der italienischen Mode zuschreiben; denn wenn sie auch einem grossen Bedürfnis der Dekoration entgegenkam, so entwickelte sie sich doch nicht von innen heraus, sondern nur ein äusserer Anstoss weckte sie zum Leben. In Italien war der Übergang zur Intarsia ein ganz folgerichtiger Ersatz für die Malerei mit den Mitteln der Ebenisten;[1]) im Norden war die farbige Behandlung[2]) der Möbel schon ausser Übung als die Intarsia aufkam. Aber das nordische Möbel hatte eben eine ähnliche Entwicklung wie das italienische durchgemacht und musste so bereitwilligst dieses italienische Verfahren aufnehmen.

Wo in Italien die Absicht, Gemälde zu ersetzen, weniger deutlich verfolgt ist und die Intarsia als reines Dekorationsprinzip mit ihren eigensten Mitteln wirkt, wurde man von der Herstellung geometrischer Figuren aus verschiedenen Hölzern bald auf diejenige von perspektivischen Ansichten geleitet, welche rasch eine ausserordentliche Vorherrschaft gewannen, da sie den technischen Bedingungen so rein entstammten.[3])

Schon in Italien hatte man mit der Zunahme der technischen Geschicklichkeit die Intarsia nicht mehr als reines Ornament benutzt, sondern so die Absicht auf Täuschung damit verbunden. Ein gutes Beispiel dafür gibt die florentinische Brauttruhe im bayrischen Nationalmuseum, deren ganze Front sich in fingierte halboffene Schrankthüren und Schubfächer auflöst. Die technische Einfachheit der Herstellung und die Freude, die neuentdeckten perspektivischen Kunstgriffe zu verwerten, mögen bestimmend darauf gewirkt haben, dass die deutsche Intarsia beinahe ausschliesslich diese Motive ergriff.[4]) Überdies sagte auch diese Art dem deutschen Sinne, nicht rein dekorativ zu sein, sondern etwas zu fingieren, gewisse weitergehende

---

[1]) Vgl. Jak. Burckhardt, Renaissance in Italien §§ 150, 151, 152 und Semper, Stil § 159.

[2]) Es ist hier ein Stollenschrank im bayrischen Nationalmuseum zu erwähnen, dessen Renaissancefüllung frei geschnitzt und auf blauen Grund gesetzt ist. In Norddeutschland hat sich die gothische Tradition überhaupt sehr lange erhalten, die Berührung mit der Renaissance ist eine sehr äusserliche.

[3]) Diese Art der Dekoration mit perspektivischen Ansichten ist inhaltlich zu fern liegend, als dass nicht die Technik das erste Wort hier mitredete.

[4]) Wohl das reichste Beispiel ist das Zimmer aus Schloss Haldenstein v. 1548 (Berlin, Kunstgewerbemuseum). (Taf. II.)

Fig. 5. Truhe von 1567. Zürich, Landesmuseum.

Vorstellungen hervorzurufen, ganz besonders zu. Solche perspektivische Städtebilder waren als Füllungen besonders beliebt zu der Zeit, wo sich die deutsche Tischlerei sehr nahe an die antiken Ordnungen anzulehnen begann, und daher findet man ihre reichste Verwendung dort, wo das Rahmenwerk sich in kühlklassischem Stile halten will und die reichere Holzskulptur nicht zu Worte kommt. Ein ganz tüchtiges Beispiel dafür bietet ein Saal von 1566 im Abtshof zu Wyl, wo die Wandverkleidung aus zwei Stockwerken schlichter Bogenstellungen besteht; die Intarsia aber in den Bögen und auf den Pilastern hervortritt.[1])

Diese architektonischen Formen wurden von der Wandverkleidung auf das Möbel übertragen. Es ist dies weniger ein Wiederaufleben der gothischen Tradition, als eine Folge davon, dass das Möbel wieder gross und schwer und in engen Zusammenhang mit der verkleideten Wand gebracht wurde.

Selbstverständlich war der Wunsch, die Formen der italienischen Architektur, mit denen man nun durch theoretische Schriften und persönliche Anschauung immer mehr vertraut wurde, irgendwo anzuwenden. Da die monumentale Architektur Deutschlands hiezu keine Gelegenheit bot, musste es auf dem Gebiet der Tischlerei geschehen.

Im Besitze des Landesmuseums befindet sich eine Truhe von 1567 (die sechziger Jahre sind die klassische Zeit für diesen Stil), an der sich die architektonische Tendenz verbunden mit der Absicht auf Fiktion in Intarsia sehr deutlich zeigt. Die Front der Truhe ist mit

[1]) Eine dicke Bemalung macht es unmöglich, den ganzen Umfang und Wert dieser Intarsien zu bestimmen.

Thür im ehemaligen Kloster Tänikon.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

zwei Bogenstellungen versehen, eingelegte Lünetten in den Zwickeln erhöhen den Schein einer wirklichen Architektur und die Intarsien in den Bogenöffnungen erscheinen als Durchblicke in eine Landschaft oder Stadt. (Fig. 5.) An andern Truhen treten nicht selten Wappen an diese Stelle. Immerhin ist die eigentliche Intarsiadekoration von Arabesken oder Trophäen und Stilleben anfänglich bedeutend seltener. Ein Motiv, das ganz der Intarsia entstammt und in Deutschland besonders durch Flötner eine grossartige Ausbildung erhielt, ist die Maureske.[1]) Aber sie sogar ist wohl nicht in dem Masse in die Praxis übergegangen, wie ihr prachtvolles Leben in der zeichnenden Kunst vermuten liesse. Metall- und Lederarbeiten weisen sie häufiger auf.

Eine der schönsten Mischungen von Intarsia und Schnitzwerk aus der besten Zeit befindet sich an einem Getäfel in Tänikon (Thurgau). Während die fingierende Intarsiaarchitektur nur sehr spärlich an einzelnen Pilasterfronten verwendet ist, sind andere Pilaster noch mit schönen Frührenaissance-Motiven in Schnitzwerk gefüllt, in denen die Kartusche erst leise sich meldet. Die einzelnen Füllungen sind teilweise mit Intarsien geschmückt, welche eine Mischung von Rollwerk und Maureske enthalten; in anderen aber gibt eine vervollkommnete Technik hübsche Stilleben von Musikinstrumenten. (Taf. III.)

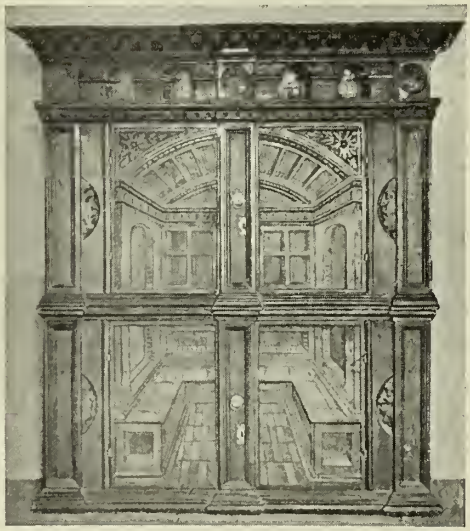


Fig. 6. Geschnitzter Schrank von circa 1550.

Wo die Technik dagegen versagte, findet sich die durch die Intarsia eingeführte und nur in ihr erträgliche perspektivische Ansicht auch durch Schnitzerei wiedergegeben. Die Wirkung ist dann plump und hässlich. So an einem aus der süddeutschen Grenzgegend stammenden Schranke auf Gyrsberg. (Fig. 6.)

---

[1]) Für die Geschichte dieses orientalischen Motivs vergleiche die vortreffliche Zusammenstellung bei Lichtwark, Ornamentstich p. 30 ff.

Wegen eines ähnlichen Versagens der Intarsiatechnik scheinen die Propheten und Heiligen an den Rückwänden des Berner Chorgestühls, welche in dem italienischen Vorbilde wohl als Intarsia gedacht waren und hier zu schwer wirken, in Schnitzerei übersetzt worden zu sein.

So greifen denn die bedeutendsten Eigenschaften, mit denen der italienische Stil im Norden erscheint, die Stofflosigkeit, die durch den zeichnerischen Stil bedingt wird, und die Farblosigkeit in ihren Wirkungen vielfach ineinander, und es wird deutlich, wie sie die nordische Dekorationskunst in den Stil des Barock hineintreiben, in dem sie eigentlich erst zu ihrer höchsten und wahrsten Entfaltung kommt. Alles drängt darauf hin: der Charakter des deutschen Künstlers, welcher der strengen reinen Form sich verschliesst; der Geist der Zeit, welcher eine mannigfaltige und prunkvolle Gestaltung der Form befördert, und nicht zum kleinsten Teil die äusseren Umstände, die bei der Änderung der Dekorationsform mitthätig sind. Der Dekorationsstil der Gothik bereitet vor, es ist darin schon vielfach im Prinzipe ungesehen vorhanden, was die Annahme der neuen Motive begünstigt.

Wie im einzelnen die Formen sich einführten, bis die Neuerung im Geiste des Nordens festgewurzelt und heimisch, bis ein neuer Stil daraus geworden war, wird nun noch zu betrachten sein.

Niklaus Manuel, Glasbildentwurf. Basel.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

III. Kapitel.

Die Motive und Prinzipien der neuen Dekoration.

Was zu dieser eigentümlichen Entlehnung fremder, unter ganz anderen Verhältnissen entstandenen Kunstformen veranlasste, wird aus dem Vorhergehenden klar geworden sein. Von der Betrachtung des allgemein Formbedingenden hat man nun auf die der Form selber überzugehen. Denn es lohnt sich, diesen Formen und Motiven in ihrem Ursprung und ihrer Entwicklung und logischen oder verkehrten Anwendung nachzugehen, besonders da in dieser Periode zwar schon oft nach dem »was?«, nie aber mit der genügenden Beharrlichkeit nach dem »warum?« gefragt worden ist. Eine Antwort darauf aber ergibt sich nur aus der Folge der Formen einer aus der andern.

Das Ornament wird in gleicher Weise auf die verschiedenen Stoffe und Gebiete übertragen, die Verzierung ist überall dieselbe und auf alles angewandt. Durch diesen Umstand wird man naturgemäss auf die Betrachtung der vom Gegenstand losgelösten Form hingelenkt, das Interesse dafür in den Vordergrund gerückt. Die vorwiegende Betrachtung aber der Geräte nach der Ausbildung ihrer Typen und ihrer technischen Herstellung muss man als eine kulturgeschichtliche bezeichnen, da man ja doch die Beschreibung von Gerätschaften und Bräuchen Kulturgeschichte zu nennen sich gewöhnt hat.

Die Umrahmung in der zeichnenden Kunst.[1])

Zum erstenmale liefert die Renaissance ein fertiges Motiv, das ganz herübergenommen wird, für die Umrahmung. Es ist verwunder-

[1]) Ich wähle für das Folgende möglichst naheliegende Beispiele, um eine leichte Beschaffung der Abbildungen zu ermöglichen. Butsch, Die Buchornamentik der Renaissance, und Heitz, Basler und Zürcher Büchermarken werden daher am häufigsten zu zitieren sein.

lich, dass die Dekoration, die sich so entschieden von der Architektur entfernt und in der Renaissance so allen Zusammenhang mit der Architektur verloren hatte, dennoch die ersten konsequenter entlehnten Formen einem architektonischen Motiv entnahm. Man könnte dies für einen Zufall halten. Es war aber vollkommen natürlich, denn da die deutsche Renaissance fast allein aus dem Buchdruck schöpfte, nahm sie eben das hier so verbreitete architektonische Rahmenmotiv auf. Es bestand auch in der ornamentalen Kunst der Spätgothik gerade hier das grösste Bedürfnis nach einer Neuerung. Die zeichnende Kunst der Spätgothik brauchte nämlich oft einen Rahmen, welcher nicht nach der Art derjenigen in den meisten Miniaturen aus ornamentierten Bändern oder Leisten bestand, sondern ein, allerdings häufig ganz aufgelöstes, architektonisches Gerüste besass.

Auf Buchtiteln und Glasgemälden[1]) — die in der Schweiz immer mehr aufkamen — findet er sich besonders oft. Das Hauptstück ist dabei von seitlichen Stützen flankiert und mit einem Bogen nach oben abgeschlossen. Der spätgothische Naturalismus hatte sich bemüht, das System immer mehr zu erleichtern. Die Laubgewinde nahmen hiebei einen hervorragenden Platz ein. Dennoch musste sich die Schwäche dieser austollenden Dekoration hier zuerst bemerklich machen. Das allgemeine Umrahmungsprinzip erstarrte, so wirr es sich zu gebärden suchte, man kam über die Auflösung des Tektonischen in krause vegetabilische Formen nicht hinaus und verlor dabei sogar oft noch die Form des Rahmens. Auch hier, wo man am ehesten der Abwechslung bedurfte, waren der Entwicklung des Prinzips Schranken gesetzt.[2]) Man musste daher die Überlegenheit des architektonischen Rahmens, der in Italien gebräuchlich war, rasch einsehen, und so ergriff die nordische Kunst hier zuerst das italienische Element und nahm ein Motiv als Ganzes herüber.

Die Entwicklung des Glasgemäldes zeigt diesen Übergang, obgleich er sich hier meist etwas später vollzieht als im Buchdruck, insofern reiner, als das Schaffen dabei ein naiveres ist. Erst mit der Renaissance und dem Streben nach vollendeter Behandlung der neuen Form wird das Glasmalerhandwerk direkt vom gebildeten Künstler abhängig. Wo aber der ungebildete Glasmaler arbeitet, passt er das neue

[1]) In jeder grösseren Scheibensammlung wird dieser Typus vertreten sein; das schweizerische Landesmuseum besitzt eine ganze Reihe von ca. 1490—1515.

[2]) Schöne Beispiele finden sich Butsch, Tafeln 67, 68, 70, und Heitz, Basler Büchermarken, 4, 5, 17, 22, 23.

Basler Matrikelbuch 1515.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

Motiv seinem Bedürfnis an so gut es geht, während im Buchdruck schon sehr bald die eigentliche italienische Rahmenform des Epitaphs zur Herrschaft kommt. Das Epitaph ist eine geschlossene Form, welche eine willkürliche Behandlung viel mehr ausschliesst, als das einfache Rahmengerüst.

Das Glasgemälde aber verlangte keine so feste und als gefügtes Ganzes auftretende Form; der Rahmen konnte sich nach gothischer Tradition auf das notwendigste beschränken. Die Figuren oder Wappen des Mittelfeldes behalten den hergebrachten Grasboden, die Umrahmung besteht nur aus seitlichen Stützen und dem Bogen. (Vgl. Taf. IV.)

Das ist also der direkte Nachfolger des gothischen Rahmens nur mit Übersetzung des Details; er tritt auch überall da auf, wo er schon im spätgothischen Dekorationsstil seine Verwendung fand. Alle Stufen der Renaissanceentwicklung sind an diesem Rahmen in der Glasmalerei belegt. [1]) Für Buchtitel, welche eine ausgesparte Tafel brauchten, eignete sich dies einfache Rahmenmotiv nicht; es dient nur zur Einfassung irgendwelcher Kompositionen. Wappendarstellungen, wie im Buchdruck die Signete,[2]) und Heiligenbilder unterlagen den gleichen Bedingungen wie die Glasgemälde und verwandten den Rahmen daher häufig.[3]) An schweizerischen religiösen Darstellungen findet er sich z. B. an Manuels Lukasbild von Bern (c. 1515), dann in sehr verschiedener Ausbildung an den Heiligenbildern im Hause Coraggioni in Luzern. Auch an einem alten Zuger Altar von 1519 (Rathaus Zug) wird die

[1]) Beispiele: Scheibe von Sax, 1514, Germanisches Museum. Die Scheiben von 1516 und 1517 im Rathaus von Stein, Madonnascheibe von 1520 im historischen Museum Basel. Schwarzmurerscheibe im Landesmuseum und unzählige andere in Museen und Privatbesitz. Von erhaltenen Rissen sind die von Urs Graf und Niclaus Manuel im Museum von Basel am wichtigsten. Dann eine Zeichnung von Hans Leu, im Landesmuseum (aus Berlin). Die Scheiben von Wettingen, besonders die schönen Heiligenscheiben aus dem Holbeinschen Kreise gehören ebenfalls hierher. Die Scheiben von Hindelbank und Jegenstorf und anderer bernischer Dörfer gehören beinahe ausschliesslich dazu.

[2]) Vgl. Heitz, Basler Büchermarken Nr. 68, 91, 92, 94, 98.

Zur Umrahmung religiöser Darstellungen kommt das Motiv vor in dem Missale von 1506. Venedig, wo es einen verblüffend deutschen Charakter trägt, die Figuren sich aber als italienisch ausweisen; dann auch in allen Livres d'heures des Simon Vostre, Jehan Pychon und Pigouchet von c. 1500—1515.

Vgl. die Abbildungen bei Soleil, Les Heures gothiques, Rouen 1882.

In Deutschland z. B. Holbein (Woltmann 188 und W. 190). Auch noch W. 219 und 217.

[3]) Vgl. auch Basler Martrikelbuch, Blatt von 1515 (Taf. V) und das holbeinische von 1520 (Taf. VI), wo ein mittelalterliches Motiv in Renaissance übersetzt ist.

Fig. 7. Hans Holbein, Glasbildentwurf. Basel.

Begrüssung von Joachim und Anna durch die goldene Pforte derart eingerahmt.

Auch in der praktischen Verwertung im Kunstgewerbe löst er den gothischen Vorgänger ab; meistens zur Umrahmung von Wappen und dergl. Die verschiedenen Wappendarstellungen in Aarau, welche 1520 für das Rathaus gefertigt wurden, zeigen alle diese Umrahmung, wo denn auch die Phantastik der Formen die der Spätgothik noch übertrifft und das Grundmotiv des architektonischen Bogens kaum mehr zur Geltung kommen lässt. Im historischen Museum von Basel befindet sich eine Erztafel mit den Wappen Erdmannsdorf und Eptingen, welche dasselbe Motiv aufweist.

Diese Art der Umrahmung ist der gothischen Tradition gemäss und ohne Streben nach perspektivischer Tiefe, höchstens dass die Archivolte in der Untensicht dargestellt ist. Dem entsprechend sind die Zwickel, die über dem Bogen entstehen mit unabhängigem Ornament oder mit Darstellungen versehen, die für sich Geltung haben und nicht dem architektonischen Gedanken sich unterordnen.

Der Eintritt der perspektivischen Behandlung des baulichen Rahmens hängt mit der Aufnahme des strengern Epitaphmotivs zusammen. Das Epitaph ist die eigentliche monumentale Umrahmung im Sinne der italienischen Renaissancedekoration, es rahmt ein streng ausgespartes Mittelstück auf allen vier Seiten ein, bezeichnet also keinen Durchgang, sondern ist Wanddekoration. Die

Hans Holbein, Glasbildentwurf von 1520. Basel.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

durchlaufende Basis tritt als neues Element zum hergebrachten Prinzip hinzu.[1])

Zwar ist die gewöhnliche thürartige Umrahmung häufiger, eine strenge Anwendung findet das Epitaph nur im Buchdruck und auch da hauptsächlich bei den Augsburgern und besonders Holbein. Doch erinnern auch die weniger konsequent gebildeten architektonischen Rahmen der nordischen Renaissance so sehr an die Epitaphformen, dass im weitern Sinne jeder Rahmen Epitaph genannt werden kann, falls er sich in etwas strengerer dekorativ-architektonischer Form hält.

Wie der Name noch sagt, hat sich diese architektonische Umrahmung in der dekorativen Plastik Italiens an den Grabmälern in monumentaler Weise gebildet. Nach J. Burckhardts Vermutung drang das Motiv in den Titelholzschnitt zuerst aus der Fassadenmalerei ein, wo es an den Fenstern Aufnahme gefunden.[2]) Vom monumentalen Altar weg mag es als Hausaltärchen und nachher gewöhnlicher Bilderrahmen für Madonnen- und andere Bilder seinen Einzug in das dem Privatleben dienende Kunstgewerbe gehalten haben. Hier erhielt es jene zierlichen Formen, die es zur Übertragung auf den Buchtitel geeignet erscheinen liessen.

Die Titeltafel bildet den Mittelpunkt der Komposition. Diese Epitaphe imitieren meist kleine Monumente, welche aus Sockel, Stützen und oberm Abschluss bestanden und eine willkürlich reiche Gliederung erfahren konnten. Wie es schon in der monumentalen Form der grossen Wandgräber geschehen war, ergänzte man auch an den Titelschnitten diese kleinen Idealarchitekturen auf die Form des Oblongums, wodurch die eigentliche Triumphbogenform Aufnahme fand. Der Sockel bot Raum für eine figürliche Darstellung, welche einen freien Gegenstand wählen oder sich auf den Inhalt des Bandes beziehen konnte;[3]) und nach der Weise der allegorischen Gestalten an Grabmälern wurden dem monumentalen Gerüste einzelne Figuren oder kleine Gruppen beigegeben, welche sich wie Statuen dem baulichen Gerippe als Schmuck einordneten.[4]) Diese Form erhielt in Deutschland

[1]) Im italienischen Buchdruck: 1491, Plutarch von Ragazzo de Monteferrato 1493, Fascicolo de Medicina von Johann Ketham, bei den Brüdern de Gregoriis, Venedig. 1499, latein. Herodot, dito. 1492, Decamerone, Venedig. 1491, Aesop. Venedig. c. 1500 Luca Pulci, Cyriffo Calvaneo, Venedig.

[2]) J. Burckhardt. Renaissance in Italien § 167, p. 283.

[3]) Vgl. Heitz. B. B. Nr. 30.

[4]) Vgl. Butsch 56 u. Heitz. 65, 95, 106 und 112.

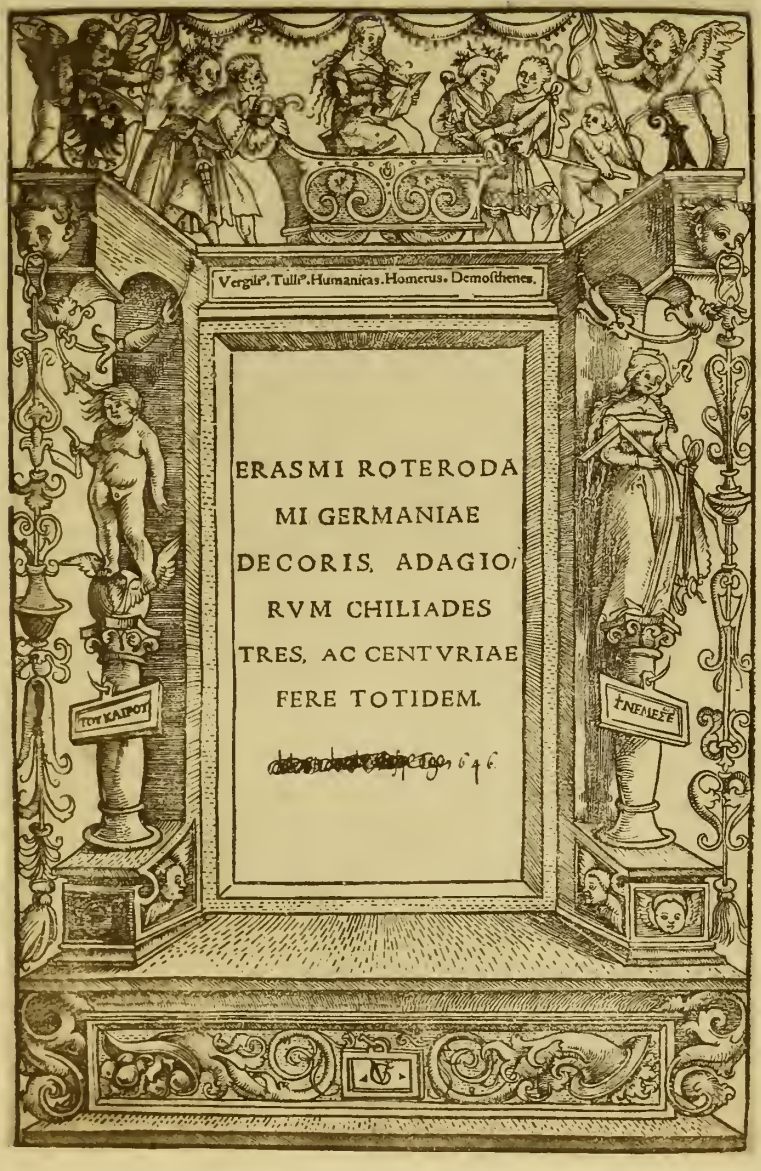
beinahe noch eine grundsätzlichere Ausbildung als in Italien, wo der architektonische Rahmen für solche Zwecke hinter dem rein ornamentalen immer etwas zurücktrat. Maler aber, die Italien besuchten, wie Burckmair, und die neben den Buchtiteln auch die herrlichen Grabmäler in Venedigs Kirchen sahen, welche den Reiz des Klassischen für den Deutschen in so hohem Grade besassen, mussten sich um so mehr von diesen Formen angezogen fühlen, als der deutsche Kunstsinn und die Tradition dem architektonischen Rahmen an sich durchaus nicht widerstrebten. Der rein ornamentale Rahmen war schwerer anzunehmen, die Formen weniger fasslich, auch litt er keine solchen figürlichen Darstellungen, war in höherm Grade formal und kam dem deutschen Wunsche nach Illustration nicht so sehr entgegen. Wie allerdings auch er allmählich die Illustration aufnahm, wird nachher im Zusammenhang gezeigt werden.

Am Buchtitel,[1]) wo keine hervorragende figürliche Darstellung den Rahmen in seine engen Grenzen zurückwies, konnte die Titelplatte immer mehr zusammengedrängt werden, bis die Architektur nicht mehr den Charakter eines Rahmens trug, sondern als selbständiges Bauwerk dastand. Dieses musste nur auf einer beliebigen Fläche Raum für den Titel behalten. Hier fand das Epitaphmotiv eine reiche Variation; es wird eher Freimonument als Rahmen. Die Italiener hatten diese Behandlung auch schon aufgebracht, wo ein vorspringender Mittelbau den Titel auf seiner Fläche trug und die Flügel zu figürlichen Darstellungen oder ornamentalem Schmuck verwendet wurden. Burckmair hat das Motiv monumentaler ausgebildet, und seine höchste Vollendung erreicht es in dem grossartigen und berühmten Kleopatratitel Holbeins (W. 226, 1523).[2]) Wie dies Blatt einen Höhepunkt in Holbeins Werk darstellt, so gibt es zugleich den Gipfelpunkt in der Ausbildung dieses freimonumentalen Epitaphprinzipes an. Die Italiener[3])

[1]) Die besten deutschen Titel von Holbein: Woltmann, Holbein, Bd. II, No. 221 (Abb. Butsch 56 und Heitz 65), 222 (Heitz 106), 225 (Heitz 112), 234 (Abb. Butsch 41, Heitz 27), und Woltmann, Ambros. Holbein No. 1, und Signete: W. 240 (Butsch 51, Heitz 103), und A. H. W. 39 (Butsch 63, Heitz 33). Wohl das beste Paradigma eines eigentlichen Epitaphs, schon dadurch, dass das Monument einen Abschluss nach unten besitzt und also als hängende Wanddekoration gedacht ist: der Titel zum neuen Testament des Thomas Wolff, Basel 1523, von J. F. geschnitten. Für Fensterumrahmung braucht Holbein das Motiv in W. 39, einer seiner spätesten Zeichnungen in Basel.

[2]) Abb. Butsch 53.

[3]) Z. B. Butsch, 7, Terenz Venedig 1497, oft wiederholt bis tief im XVI. Jahrhundert.



Buchtitel von Urs Graf, Holzschnitt.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

und Burckmair,[1]) der hier wohl von seinem Besten geleistet hat, stellen diese Monumente in strenger Vorderansicht dar, während Holbein im Kleopatratitel eine etwas seitliche, perspektivische Ansicht wählt, also das plastische Element betont. Ein ähnliches Freimonumentmotiv findet sich bei Urs Graf 1513 (His 314).[2]) Der Mittelbau tritt zurück, die Flügel springen vor, von einem Bogen durchbrochen, dessen vorderer Teil aber nicht auf einer Stütze ruht, sondern frei in der Luft in einer Konsole endigt. Die Idee dürfte Graf aus einem italienischen[3]) Drucke haben; Springinklee hat 1516 Grafs Schnitt wiederum benützt.[4]) Der italienische Titel hat wenig figürlichen Schmuck und betont, wie die meisten italienischen Schnitte, seinen schlicht ornamentalen Charakter, indem jegliche Schattengebung vermieden wird. Urs Graf hat eine grosse humanistische Darstellung damit verbunden. Nach Vögelins[5]) Urteil ist dies die erste für Froben gelieferte Arbeit, in der sich der humanistische Einfluss des Beatus Rhenanus kundgibt, der von nun an in Wirkung tritt. Ein Grundunterschied trennt die deutschen von den italienischen Titeln, sie ziehen überall die figürliche Darstellung heran, wo die italienischen rein ornamental sind; sie stehen als Illustration unter dem Einflusse des Humanismus.

Solche mächtige monumentale Rahmen konnten weder an Scheiben oder profanen und heiligen Bildern, wo die figürliche Darstellung vor dem Ornamentalen den Vorrang haben musste, noch im Kunstgewerbe zur Verwendung kommen. Durch die Verwendung und Ausbildung der perspektivischen Darstellung aber übten sie auf alle diese Gebiete und namentlich auf die Malerei einen ungeheuren Einfluss.

Die Luft- und Linienperspektive beschäftigte damals im Norden wie im Süden die Maler; das Interesse dafür musste entsprechend der hohen Blüte der Malerei überall noch zunehmen und zu einem eigentlichen Studium der Perspektive führen. So wurde auch das Gebiet der reinen Dekoration zu einem Feld für diese neue Kunstfertigkeit gemacht, indem man immer mehr auf die Darstellung architektonischer Formen hinlenkte, wo die Gesetze der Perspektive in reichstem Masse

[1]) Die Nummern Bartsch 4, 5, 6.

[2]) E. His, Beschreibendes Verzeichnis des Werkes von Urs Graf, Zahns Jahrbücher, Bd. VI. (Vgl. Taf. VII.)

[3]) Epistole di Sancto Hieronymo, Ferrara 1497. Das Motiv ist genau das gleiche, als Konsole eine Art spitz zulaufendes Renaissancekapitäl.

[4]) Butsch, 36.

[5]) Vögelin, Wer hat Holbein etc., im Repertorium für Kunstwissenschaft, X, p. 345.

verfolgt werden konnten. Die gothische Dekoration hatte hiezu keinen Anlass geboten.

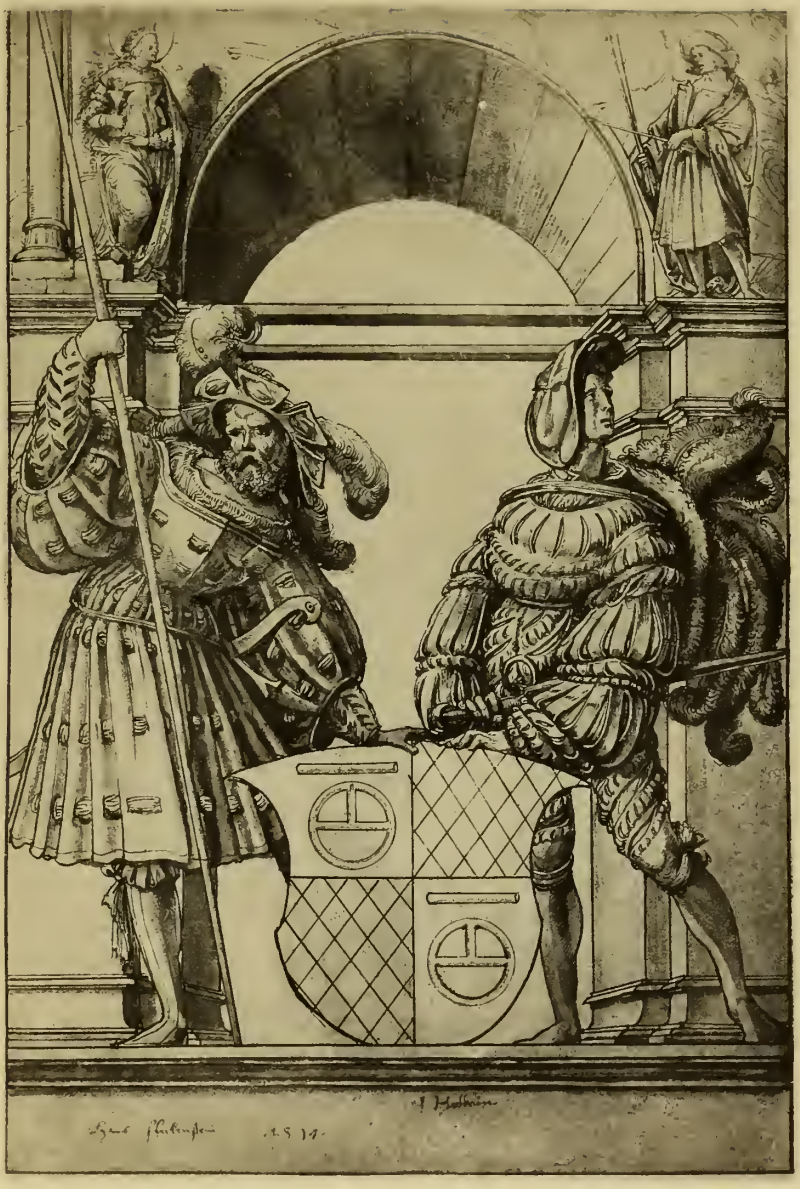
Die Versuche darin waren auch mit sehr verschiedenem Erfolge gekrönt. Aber dennoch zeigen sich an allen Enden energische und beinahe leidenschaftliche Anläufe zur perspektivischen Darstellung. Das erste ist immer die Archivolte, deren Vertiefung auf italienischen Vorbildern in den auf Stichen häufigen Tonnengewölben zahlreich genug dargestellt war. Ein schönes Motiv weiss sich die Porträtkunst hieraus zu eigen zu machen, indem sie das Brustbild mit einem Rundbogen einrahmt, dessen perspektivische Vertiefung einen Blick nach dem Hintergrunde gewährt. Burckmair hat es durch seinen Clairobscureschnitt des Johannes Paumgärtner von 1512 aufgebracht, Hans Holbein an dem Doppelporträt des Bürgermeisters Meyer von 1516 in freier Weise, Ambrosius 1518 im Petersburger Bilde wiederholt. Die Umrahmung der Heiligen am Berner Chorgestühl ist eine Ausbildung desselben Motivs.

Fig. 8. Französische Scheibe. Freiburg, Museum.

Durch dies Streben nach Vertiefung des Rahmenmotivs erhält der monumentale Rahmen auch im Glasgemälde, das hier seiner Anlage wegen neben dem Buchtitel stets die erste Stelle einnimmt, immer mehr Raum. So weit es immer angeht, wird das architektonische Gerüst betont. Und nun erst tritt auch der eigentliche Epitaphrahmen im Glasgemälde ein.[1]) Der Sockel muss unten durchgezogen werden, so dass die Figuren nicht mehr auf dem hergebrachten Grasboden stehen, sondern in der Umrahmung Platz nehmen. Diese muss demnach eine grössere Tiefe erhalten; die Basis, die Stützen — meist Pfeiler oder in der Verdoppelung mit vorgelegten Säulen — und der Bogen werden nun gedehnt, sodass das Ganze den Eindruck eines tieferen Durchgangs macht.[2]) Es bleibt dies der übliche Typus für lange Zeit;

[1]) Holbein wird wohl sicher die epochemachenden Typen ausgebildet haben. Doch hält sich seine Holdermeierscheibe (W. 107) noch im alten Bogenthürmotiv.

[2]) Die Zahl der Beispiele ist Legion, da dies System das ganze Jahrhundert hindurch das beliebteste bleibt. Ich begnüge mich, einige der frühsten Beispiele anzuführen. Sehr wichtig die frühe Zeichnung Holbeins im Bd. U I (48), im Museum



Hans Holbein d. J., Glasbildentwurf von 1517.
Braunschweig, Herzogl. Museum.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

die Basis kann zum Zwecke der Inschrift oder irgendwelcher Darstellung verwendet werden; die Zwickel desgleichen. Doch hat das Zwickelfeld bei diesem festen architektonischen Aufbau nicht mehr die Freiheit wie bei dem einfachen Bogenmotiv; es wird logischer Weise in den architektonischen Gedanken einbezogen. So erhält die Umrahmung die bekannte Triumphbogenform.[1]) Holbein hat diese ganze Erscheinung in der Schweiz geleitet, seine Motive sind entscheidend und Anlehnungen daran finden sich in der übrigen Schweiz meist erst in den dreissiger und vierziger Jahren.

Fig. 9. Savoyische Scheibe, Freiburg, Museum.

Das frühste und wichtigste Blatt dieser Art besitzt das Herzogl. Museum in Braunschweig. Holbein hat es 1517, also in der Zeit des Luzerner Aufenthaltes, gezeichnet. Wenn auch die Perspektive noch fehlerhaft ist, so schafft das Blatt doch einen neuen Typus. Das architektonische Gerüst erscheint fest und geschlossen.[2]) (Taf. VIII.)

von Basel (W. 108, Fig. 7). Die ganze Entwicklung belegt die Basler Handzeichnungssammlung und zwar gehören zu den lehrreichsten eine Anzahl Blätter, welche in der Mache Holbein nahe stehen, aber ihm nicht angehören, so z. B. U I 45, U I 43. Dann die Holbeinsche Madonna W. 29. Für den französischen Stil z. B. die zwei grossen Scheiben mit Heiligen im historischen Museum von Basel und die Wappenscheiben von Savoyen und Frankreich von 1534 im Museum von Freiburg. (Fig. 8. u. 9.) Im Matrikelbuch der Basler Universität ist das Motiv in den Darstellungen von 1523 und 1526 besonders schön repräsentiert.

[1]) Eine grosse Zahl von Entwürfen und Scheiben weisen dies System, wo der Wunsch, ein wirkliches Gebäude nachzuahmen, deutlich ist. Bahnbrechend ist auch hier Holbein, dessen Berliner Zeichnung (W. 119) das Motiv in seiner klassischen Vollendung zeigt. Es ist um so wertvoller, als der ganze Aufbau den gegebenen Verhältnissen gemäss erdacht und nicht entlehnt ist. Sehr schön ausgebildet ist der Triumphbogen auch an einer Scheibe mit Aristoteles und Phyllis von 1527 bei Professor Rahn in Zürich. Abb. »Meisterwerke der Glasmalerei« No. 8 und H. Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, S. 764. Das Motiv stammt aus einem Hopferschen Blatte von 1518, bez. Philippus Adler patricius faciebat.

[2]) Diese Zeichnung ist in Woltmanns Verzeichnis noch nicht erwähnt; sie galt bis jetzt nicht als Holbein. Dennoch gehört sie unter die interessantesten Holbeinschen Glasbildentwürfe. Das Wappen ist das der Luzerner Fleckenstein;

In den zwanziger Jahren bleibt der Berner Scheibentypus wesentlich einfacher.[1]) Die Umrahmung hat keinen festen Zusammenhang, die üppige und schöne Zeichnung der Kandelaber- und Blattwerkmotive weist auf Manuels Anregungen hin. Im Gegensatz zu dem festen Bau der Basler Scheiben, streben diese nach möglichster Auflösung des Architektonischen. Der Rahmen bleibt in seinen Grenzen, die Basis wird aber fast überall durchgezogen.[2]) Holbein ist der grösste Vertreter der Perspektive; Manuels Versuche, sich ihm hierin zu nähern, sind kläglich genug ausgefallen, trotzdem man bei ihm einen ähnlichen Sinn für die Logik baulicher Konstruktionen, wie ihn Holbein besass, erwarten sollte, da er in der Thätigkeit eines Baumeisters auftrat.

Holbein war bemüht, immer mannigfaltigere Motive in das Glasgemälde einzuführen, figürliche Komposition und Rahmen in immer engere Beziehungen zu bringen. So konnte es nicht ausbleiben, dass er in ähnlicher Weise wie am Buchtitel auch hier das Freimonument zu verwerten strebte, wo zahllose neue Kombinationen sich erschlossen. Das Berliner Blatt (W. 119) machte den Übergang; die Umrahmung der Komposition begann sich vom Rande der Scheibe zu lösen und so frei darin zu stehen. Ein ganz selbständiges Freimonument arbeitete er dann in der Scheibe mit den Einhörnern (Basel

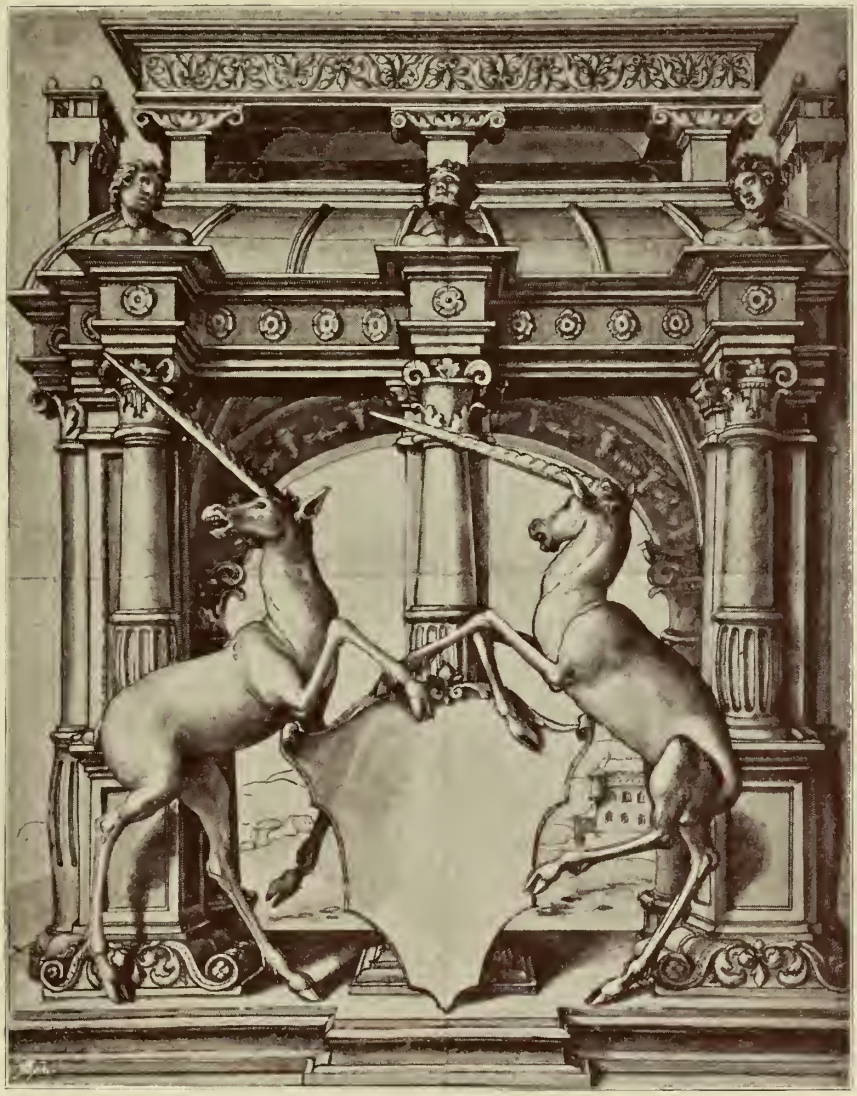
---

das Datum 1517 passt also auffallend dazu. Überdies gehört das Motiv ganz in Holbeins Entwicklungsgang. Die Landsknechte sind im Streben nach elegantem Kontraposto noch affektiert, schon viel freier die kleinen Heiligenfiguren. Die Heraldik ist wie meist bei Holbein auf das Notwendigste beschränkt. Wichtig ist die Darstellung in Untensicht; das Motiv der kleinen Säulchen über den Kämpfern hat Holbein mehrmals dem Nicoletto (Bartsch 34, 37 und Passavant V pag. 97, Nr. 84) entlehnt.

Das Blatt ist der älteste Glasbildentwurf Holbeins; es steht zwischen den Illustrationen zur Laus stultitiae und den Zeichnungen aus der ersten Zeit des zweiten Aufenthaltes in Basel. Der Strich erinnert noch teilweise stark an jene Illustrationen, zum Teil aber findet sich auch schon die grosse, etwas plumpe Art der ersten Basler Blätter.

[1]) In den Kirchen von Hindelbank, Jegenstorf, Utzenstorf, Kirchberg, Grossaffoltern, Worb, Lauperswyl, Sumiswald sind für unsere Periode die hervorragendsten Beispiele aufbewahrt.

[2]) Schöne Vertreter dieses Bernertypus sind auch die Wettinger Scheiben des Meisters H. G. (Griebel von Bern) von 1522. W. S. 11 und 12. Fester und mit der Absicht, ganz architektonisch zu wirken, die aus Quadern gefügten Umrahmungen der Diesbachscheiben von Worb (die gleichen in der Schlosskapelle von Péraules). In dieser Art auch ein Entwurf von Urs Graf, Basel, Band U I 60.



Hans Holbein d. J., Glasbildentwurf. Basel.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

W. 93) aus. Er ist in dieser Richtung nirgends weiter gegangen als in diesem verhältnismässig späten Blatte. (Taf. IX.) In dem Entwurfe mit den zwei Landsknechten (Basel, W. 92) löst sich der Rahmen ebenfalls frei heraus, das ganze ist eine Verbindung des Triumphbogens mit einer Kuppelnische, ein äusserst elegantes Motiv, das auf Holbeins eigene Erfindung zurückgeht. Im Blatte der heiligen Elisabeth (Basel, W. 90) stellt er die Hauptfigur in einen kleinen Kuppelraum, indem die seitliche Umrahmung gleichsam im Halbkreis hinten durch gezogen wird. So sucht Holbein, wo immer es angeht, die dekorative Architektur zu betonen und ihr einen grössern Umfang zuzugestehen. Es ist aber zu beachten, dass er an Blättern, wo die figürliche Komposition eine Verbindung mit der Rahmenarchitektur nicht gestattet, diese auf das notwendigste beschränkt[1]) und so nirgends nach einem Schema, sondern immer nach reiflicher künstlerischer Überlegung handelt.

Holbein durchbricht somit als erster in der Glasmalerei[2]) das Prinzip der Umrahmung vollkommen und schafft daraus ganze ideale Architekturen und Interieurs. Das Interieur hat in der ganzen modernen Kunst seit den van Eyck eine liebevolle Ausbildung erhalten; es ist keine neue Erscheinung der Renaissance. Doch bekommt es durch die Renaissance einen neuen Aufschwung und einen wesentlich dekorativen Charakter. Auf ganzen grossen Gebieten stellt es sich nur als eine Konsequenz der vertieften Rahmenbehandlung der Renaissance dar. Allein schon das Werk Holbeins belegt diesen Zusammenhang auf jeder Stufe. Indem die vorderen Stützen solcher idealer Architekturen den Rahmen bilden, vertieft sich dieser zu einem tiefern unabhängigen Raume, welcher die vielfachste Gestaltung erhalten kann. Nicht selten ist es ein Kuppelraum (so in dem frühen Blatte der heiligen Richardis, Basel, W. 50), durch dessen Säulenstellungen ein Ausblick gestattet wird.[3]) (Taf. X.) Sehr bezeichnend ist für eine solche Ausgestaltung des Rahmens zu einem grossen Interieur das Doppelblatt W. 66 u. 67, Christus vor Kaiphas und die Geisselung, welche in denselben Rahmen

[1]) Beispiel: Die Passionsfolge in Basel, desgl. Crucifixus, W. 95, Basel.

[2]) Es wird kaum erwähnt werden müssen, dass Holbein nur als Vorzeichner thätig war.

[3]) Dies Motiv auch an Signeten, so an dem des Froben (Heitz 37), das J. F. schnitt und, falls es auch von Ambros. Holbein stammen möchte, jedenfalls im Ornamentalen stark beeinflusste, und das des V. Curio (W. 239, Heitz 104). Diesen steht noch nahe, obgleich nach vorne nicht eigentlich epitaphartig schliessend: die Verhöhnung Christi, W. 68, Basel.

zusammengefasst sind. Das gleiche System vertritt, wohl schon einige Jahre früher (?), das Doppelblatt (W. 82 und 83) der Maria und des heiligen Pantalus in Basel. Das Vollkommenste aber, was überhaupt im Norden in dieser Art geschaffen worden ist, hat Holbein in seiner Madonna mit dem knieenden Ritter in Basel (W. 91) erreicht.

Für dergleichen Hallen möchte ich den Namen Gehäuse vorschlagen, eine alte Benennung, die sich zwar früher mehr auf den architektonischen Rahmen des Epitaphs bezog (Erasmus im Gehäus), mir aber solche ideale Interieurs, welche aus der Vertiefung des Rahmens entstehen, besser zu bezeichnen scheint.

Wenn man diese Gehäuse Holbeins mit dem vergleicht, was z. B. in Augsburg Vortreffliches darin geleistet wurde oder was Italien hervorbrachte, sieht man ein, dass seine Räume so selbständig empfunden sind, dass sie nirgends von ihm entlehnt werden konnten, sondern dass er allein durch das Studium der Perspektive darauf geführt wurde, und sie so seiner innersten Anlage entstammen. Man hat hier den Einfluss des Mantegna stets geltend gemacht und Holbeins perspektivische Studien von diesem hergeleitet. Es ist kein Zweifel, dass Mantegna mächtig und von allen Italienern am meisten auf Holbein gewirkt hat; aber wenn man aus der Darstellung der Untensicht, die man bei Holbein öfter trifft, auf eine Anwesenheit Holbeins in Oberitalien schliessen wollte, würde man zu weit gehen. Seine perspektivischen Studien konnte Holbein alle in Deutschland gemacht haben, wenn er seine Anregungen auch aus italienischen Stichen empfing. In dem Stiche des Nicoletto von 1512 (Antonius Eremita, Bartsch 24) z. B. ist ein Interieur wie das der Basler Madonna im Prinzip vorgezeichnet. Und Holbein stellt sich in der Art, wie er diese Anregungen weiter bildet, direkt neben die grössten Meister aller Zeiten. Fragen, auf deren Lösung er von aussen nicht geführt wurde, wirft er auf und überwindet sie. Unter solchen Problemen drängt sich ihm das der Untensicht um so häufiger auf, als er an den Fassadenmalereien ohne diese gar nicht auskommen konnte. Und dass er an solchen Fassaden eine Virtuosität in der perspektivischen Darstellung erreicht hat, die wohl in Deutschland und Italien an dergleichen Werken einzig dastand, ist bekannt. In den Zeichnungen seiner reifen Periode ist die perspektivische Darstellung vollendet. Das früheste Beispiel mit Untensicht die Braunschweiger Zeichnung von 1517, eines der in der Perspektive gelungensten Beispiele: das Berliner Blatt (W. 119). Verständnisvoller hat auch in Italien, besonders für

Hans Holbein d. J., Glasbildentwurf. Basel.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

so kleine Verhältnisse, kein Meister die Perspektive behandelt. Holbein denkt auch in den kleinsten Verhältnissen durchaus monumental; er verdankt das Beste sich selbst und nicht fremden Vorbildern.

Bei dem durch die Renaissanceformen lebhaft erhöhten perspektivischen Interesse jener Zeit konnte auch ein geringer Anstoss die Ausbildung solcher Prinzipien bis in ihre äussersten Feinheiten anregen. Jedenfalls verbreitete sich die Perspektive und die Darstellung der Untensicht rasch überall hin, so dass auch hier sich in dem allgemeinen Entgegenkommen und Verständnis ein Bedürfnis verrät.

Selbst Manuel, dessen Stärke die Perspektive nicht war, hat sich mit Glück in der reizenden Berliner Madonna an der Darstellung der Untensicht versucht. (Taf. XI.) Der Maler des weissen Adlers zu Stein braucht sie an seiner Fassade. Darauf wird sie so beliebt, dass in zwei weniger vollkommenen Glasscheiben der Schlosskapelle von Péraules von 1520 gemäss der hohen Plazierung der Scheibe sogar die durchlaufende Basis in der Untensicht erscheint.[1]) (Vgl. auch Taf. XII.)

Die Basler Scheibenrisse aus Holbeins nächster Verwandtschaft und Nachfolge zeigen das Gehäuse in mannigfacher Ausbildung.[2]) Auch Manuel (?) hat in dem Berner Standeswappen von 1530 ein Gleiches versucht.[3]) Ein sehr schöner zum Gehäuse vertiefter Rahmen an einer aus Carignan stammenden Scheibe mit St. Peter und St. Lorenz in St. Nicolas, Freiburg. Den französischen Scheibentypus dieser Art mit der charakteristischen gelbbraunen Umrahmung zeigt deutlich eine Scheibe des Dresdener Kunstgewerbemuseums mit der Darstellung der Madonna.[4]) Doch ist hier, wie übrigens auch in dem angeführten Basler Blatte (U II, 12) das Gehäuse nicht eine blosse Vertiefung des Rahmens, sondern von diesem losgelöst. Dies System findet sich schon auf dem Signet Frobens von Ambrosius Holbein (Heitz 33) und in sehr schöner Ausführung in dem schon zitierten venezianischen Missale von 1506 (V. Typus). Sehr geschickt verwendet es auch

[1]) Abb. Meisterwerke der Glasmalerei. Winterthur. No. 28, 30.

[2]) Eines der bezeichnendsten Gehäuse, das zwar in der Perspektive verfehlt ist, aber doch eine Kopie nach Hans oder Ambrosius sein könnte: Basel U II, 12. Das Gehäuse hat sich hier vom Rahmen gelöst. Die Pfeilerfüllung rechts ist die gleiche wie auf dem Titel von 1517, den Woltmann dem Ambrosius zuschreibt, W. 4, Butsch 43. Die starke Anlehnung dieses Titels an ein italienisches Blatt ist evident.

[3]) Abgeb. in der Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums, Bern 1879.

[4]) Vgl. auch die Glasgemälde von S. Saphorin im Waadtland; abgebildet in den Publikationen des Vereins zur Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. Tafel V.

eine Scheibe der Stadt Diessenhofen von 1531 (in Stammheim). Die Architektur ist nicht Eines mit dem Rahmen, sondern zieht sich dahinter in die Tiefe. An Stelle der Decke wird durch eine Art Kassette ein Durchblick auf den Himmel frei. Dies muss aus einer koloristischen Absicht so gemacht worden sein, und man wird hier auf die grosse Veränderung geführt, welche sich durch die Umwandlung der Form für die Scheiben auch in koloristischer Beziehung ergab. Während die Zeichnung der Scheibe oft von einem Vorzeichner entworfen war, ist die Farbe ganz das Werk des Glasmalers. Und da sich der Vorzeichner in der Renaissance gerne eine Freiheit nimmt der Technik des Glasmalers gegenüber, erscheint diese Neuerung in der Farbe als eine Art Repressalie des Handwerkers.

Die Umrahmung der spätgothischen Scheibe war vorwiegend monochrom gehalten. So auch die frühsten Rahmen mit Renaissancemotiven.[1]) Beim In-die-Breite-Wachsen des Rahmens aber musste dieses tote Farbenprinzip der dekorativen Wirkung Eintrag thun, die vergrösserten Rahmenflächen verlangten eine koloristisch lebhaftere Behandlung. Schon vor 1520 werden denn auch hie und da die ornamentalen Teile farbig ausgeführt.[2])

Da diese koloristische Änderung, aus einem allgemeinen Bedürfnis entspringend, beinahe gleichzeitig überall eintrat, so ist nirgends eine bestimmte Priorität festzustellen, die auch stets bei dem lückenhaften Material über einen hypothetischen Wert nicht hinauskommen könnte. Der farbige Rahmen wurde bald zur allgemeinen Regel und blieb in Verwendung bis in die Zeit des kalten Klassizismus am Ende des

[1]) Die Scheiben von Wettingen weisen eine Reihe von Übergangswerken von ca. 1520 auf, wo Renaissancemotive in der herkömmlichen Farbe erscheinen.

[2]) Ein deutliches Beispiel der einfarbig grauen Rahmenbemalung an der schönen Scheibe des Wilhelm Schindler von 1518 zu Lauperswyl, wo die Umrahmung in einer üppigen Renaissance über die gewohnte Dimension hinausgeht und so monoton wirkt. Das französische System behalf sich mit den Schattierungen von Starkgelb bis Erdbeerbraun. Eines der frühsten Beispiele des polychromen Rahmens in Stein a. Rh. Knörigenscheibe von 1516 im Rathaus. In Wettingen hält sich die Zweifarbigkeit lange, doch ist 1521 die Scheibe des Abtes Joner, welche der Meister der Augustinerscheiben der Usterischen Sammlung (Landesmuseum) gemalt hat, polychrom; desgleichen mehrere des Meisters C. W. V. E. Am siegreichsten dringt die Polychromie im bernerischen Scheibentypus vor, wo die Renaissance überhaupt sich am meisten in malerischer Auflösung gefällt; in den verschiedenen Scheiben geistlicher Herren in der Kirche von Worb steht 1521 die Polychromie schon auf der höchsten Stufe.

Niklaus Manuel, Madonna.
Berlin, K. Kupferstichkabinet.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

XVII. und im XVIII. Jahrhundert, wo ohnehin die Glasscheibe ihre wichtige Stellung verloren hatte. Die Farbenwirkungen des Ornamentalen wurden mit Hilfe einer unerhörten Technik zur höchsten Harmonie gesteigert und erreichten ihre grössten Triumphe um die Mitte des Jahrhunderts, besonders unter Karl v. Aegeri und Bluntschli.[1]) Sie blieben bis gegen das Ende des Jahrhunderts auf einer ähnlichen Höhe. Aegeri hat auch gerne das Gehäuse verwendet,[2]) das in dem Kartuschenstil der Murerschen und Stimmerschen Scheiben wieder zurücktritt.

Es ist hier nur von denjenigen Interieurs die Rede gewesen, welche als Raum für die Darstellung dienen und sie zugleich umrahmen, also eine Art erweiterte Nischen sind. Sie sind in der Art des architektonischen Rahmens als Ornament aufzufassen, da sie in keiner innern Beziehung zum Dargestellten stehen. In ähnlicher Weise dekorativ, aber selbständig vom Rahmen gelöst, sind nun diejenigen Gebäude, sei es Äusseres oder Inneres, welche den Schauplatz der grösseren bildlichen Darstellungen abgeben und begrenzen. Zunächst stehen kleine Hallen, wie die auf Dürers Basler Zeichnung von 1509 zum Beispiel. Das Gebäude ist um seiner selbst willen da und beherbergt die Figuren. Solche Gebäude erscheinen überall, wo ein Rahmen ausgeschlossen bleibt. Dürer hat noch oft kleine Hallen etc. für seine Figuren geschaffen, und wiewohl er die Renaissance im Grunde ablehnt und ganz nach seiner Idee behandelt, hier doch seine Kenntnis italienischer Bauwerke dargethan.[3]) In höherm Grade ist dies allerdings bei Burckmair der Fall in seinen wundervollen Blättern, B. 12 und B. 24, wo die zarte Reinheit der italienischen Frührenaissance erreicht ist und das Architekturbild über das Reindekorative hinausgeht. Alles aber, was in dieser Beziehung auf deutschem Boden geschaffen wurde, wird übertroffen durch Burckmairs berühmte Blätter vom Tod als Würger (1510) und von Kaiser Max[4]) (1508). Hier zeigt sich nicht nur eine gründliche Kenntnis der italienischen Stiche und Drucke, sondern auch der italienischen Städte. Weniges nur noch hat diese Blätter erreicht, da andere Künstler ihre Phantasie nicht so mit italienischer Form hatten sättigen können, sondern, wo sie sich an höhere

[1]) Vgl. die Scheiben aus Muri in Aarau und die Scheiben aus Tänikon im Landesmuseum.

[2]) Vgl. eine Abb. bei Händcke, Schweizerische Malerei, p. 172.

[3]) Vgl. dagegen Daniel Hopfer, Bartsch 4, 5, 7.

[4]) Abb. Lübke. D. Renaiss. II. Aufl. I. p. 25.

monumentale Anlagen machten, aus geringer Detailkenntnis heraus abstrakte Konstruktionen ersannen. Schäuffelins berühmtes Abendmahl[1]) ist aus einer solchen Künstleridee entstanden. Hier also schafft der Maler in seiner Phantasie die spätere praktische Ausbildung des Stiles vor.

Von solchen Hallen und Räumen, deren Konstruktion sich wenigstens im allgemeinen an Vorhandenes anlehnen konnte, tritt man jetzt auf ein Gebiet über, auf dem es im Norden überhaupt bei solchen Idealgebilden bleiben sollte und das, da es sich nicht in Wirklichkeit umsetzte, ebenfalls noch hier bei der Dekoration zu besprechen ist. Die architektonischen Hintergründe der Bilder werden gerne mit Formen geschmückt, welche den Schein des Klassischen auch einer weitern Umgebung der Handlung verleihen sollten. Es ist bezeichnend, dass in Italien Meister, welche vielleicht als Architekten den strengen Stil handhabten, als Maler die Gesetze der Architektur in solchen Fassaden und Stadtansichten vernachlässigten, da sie hier nur auf den malerischen Eindruck hinarbeiteten, und so das eigentliche Pittoreske in die Architektur einführten.[2])

Dies sind aber Meister, von denen der Norden wenig beeinflusst ist. Oberitalienische geringere Kräfte, die sich den graphischen Künsten widmeten, haben hier gewirkt. In diesen Blättern ist denn oft die Architektur wirr und unklar genug und ebenfalls nur in dekorativer Absicht gegeben. Deutschlands Stecher standen um 1500 in intimer malerischer Auffassung und Behandlung von Baulichkeiten höher als diese Oberitaliener und wurden daher von ihnen kopiert. Dennoch aber haben malerische Städteansichten, wie die des Meisters J. B. mit dem Vogel (Bartsch, Hieronymus) und ähnliche die nordische Phantasie sehr wahrscheinlich befruchtet, wo die Künstler im gleichen Genre etwas leisten wollten. Es waren noch keine Städtebilder mit ausgesprochen italienischem Charakter, diese traten erst allgemeiner an Hand[3]) der perspektivischen Lehrbücher auf, sondern es ist nur eine Art von ornamentaler Behandlung der Baulichkeiten zu bemerken.

[1]) Abb., Lübke. D. Renaiss. II. Aufl. I. p. 77.

[2]) Besonders die Maler des Quattrocento nehmen sich in der Architektur nicht selten malerische Freiheiten. Waren sie auch nicht immer daneben Architekten, so kannten und verstanden sie doch jedenfalls den strengen Stil; trennten also hier bewusster Weise die Gebiete. Vgl. J. Burckhardt, Cicerone, V. Aufl. II. p. 87.

[3]) Die frühsten, aber noch ganz nordisch gedachten, bei Rodler, 1531.

Anonymer Glasbildentwurf.
Basel (Band U II, 20).

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

Es scheint, dass man besonders die Kuppel als eigentliches Merkmal eines modern gehaltenen Gebäudes oder als Inbegriff der klassischen Architektur ansah. Sie geht parallel dem von einer Muschel ausgefüllten Halbkreisbogen, der ebenfalls in der idealen Architektur als Fassadenabschluss oft vorkommt. Dürers erste ideale Konstruktionen, wie sein Interieur von 1504, zeigen antike Studien. Ein Blatt des Marienlebens ist besonders bemerkenswert (Christi Abschied von der Mutter), wo er im Hintergrunde einen antiken Giebel mit Giebelfiguren anbringt und im übrigen der ziemlich mittelalterlich angelegten Dorfburg durch Kuppeln einen antiken Charakter verleihen will. Später giebt Dürer in einer kleinen Palastfassade eine deutliche Erinnerung an Venedig.[1]) Wie Urs Graf als ersten Renaissanceversuch eines schweizerischen Künstlers in einem kleinen Kuppelbau einen ähnlichen, wenn auch viel vageren Reiseeindruck festhält, wurde schon oben erwähnt. Schon Foucquet hatte sich der Kuppel bemächtigt, sie aber in ganz freier Weise als Kugel gebildet. Der Norden gab sie gerne muschelartig gegliedert, in der rohesten Form erscheint sie beinahe wie eine Gänseblume (Urs Graf, His. 5). In Venedig war durch Gentile Bellini eine gewisse orientalische Tracht und Lokalität für die Vorgänge aus der Bibel gewählt worden, wobei die Kuppel den Orient kennzeichnete. Der Tempel von Jerusalem wird vom alten Holbein (Basel, U_3, 14) mit einer Zwiebelkuppel dargestellt. (Taf. XIII.)

In dieser Zeit hat auch die nachmals im Barock so häufig verwendete Zwiebelkuppel zuerst ihre Anwendung mit viereckigem Unterbau in der Zeichnung gefunden.[2])

In der Ausstellung von Stein a. Rhein (1895) befand sich eine Truhe aus Gyrsberg, die der Katalog für zusammengesetzt aus Stücken des XVI. und XVII. Jahrhunderts erklärt. Die Füllungen zeigen Stadtansichten in Intarsia, wo sich auch ein Zwiebelturm findet, die Lisenen aber sind mit gothischem Masswerk dekoriert. Ich kann über die Echtheit dieses interessanten Möbels nicht entscheiden. Innere Gründe liegen aber zur Annahme einer Fälschung nicht vor; denn die Zwiebelkuppel ist eine Konsequenz der idealen freien Architekturzeichnung, wo sie sich eben beinahe 100 Jahre vor ihrer praktischen barocken Anwendung bei uns findet.

[1]) Marter St. Johannis, Holzschnitt. B. 61.

[2]) Vgl. die hochwichtigen Bemerkungen bei Lichtwark, Ornamentstich p. 56. Die Zwiebelkuppel als Ergebnis von Masswerkkonstruktionen auf einer Zeichnung im Print Room des Britischen Museums. (Sloane Collection Nr. 5218.)

Der Meister des Altars von Wyl (1516) geht auf den idealen Burganlagen der Seitenflügel schon über die gewöhnliche Kuppel hinaus. Über den Seitenflächen eines nach oben ausladenden viereckigen Turmes erheben sich grosse im Halbrund abgeschlossene Giebel, die von Lünetten durchbrochen sind und als Träger einer nach Art des Kreuzgewölbes konstruierten Kuppel dienen.[1]) Der Maler hat mit grossem Geschick bekannte Formen neu und in einer augenscheinlich klassischen Weise verwandt. So krönt er ebenda die Front eines kleinen Turmes mit einem ähnlichen Giebel, wodurch das Dach in der Art eines Tonnengewölbes eingedeckt wird. (Fig. 10.) Ambrosius Holbein hat in seinem Petersburger Porträt einer Stadtmauer kuppelgekrönte Türme gegeben.

Fig. 10.
Detail aus dem Wiler Altar von 1516.

Aus einem analogen Bestreben musste man auch Fassaden auf Hintergründen zu erfinden suchen. Wie die Italiener selber die Architektur auf Gemälden in höherem Grade dekorativ und sogar oft rein malerisch aufgefasst haben, so haben die Deutschen um so mehr die malerische Wirkung allein gekannt, als ihnen die grosse Renaissancearchitektur nur teilweise, und auch da nur in der aufs Dekorative gerichteten Abart Norditaliens, bekannt war. So bleibt denn auch die eigentliche italienische Fassadenform ausser auf Burckmairs »Tod als Würger« beinahe ganz ausgeschlossen in der ersten Periode deutscher Renaissancekunst. Bei allen Künstlern, welche Italien nicht gesehen hatten, blieben ideale Fassadenkonstruktionen mit alleiniger Verwendung italienischer Details in Übung, bis Beham, noch bevor die »Perspektiven« eigentliche antikisierende Architekturaufrisse verbreiteten, einen Schimmer der römischen Baukunst nach Deutschland brachte.[2]) Altorfer hat, da er Architekt war und seinen Stolz darein setzte, die italienischen Formen am originellsten in seinen phantastischen Architekturen verwertet.[3]) Urs Graf hat sich in der Schweiz nicht über die schon angeführten zufälligen Erinnerungen hinaus angestrengt. Auch Manuels Stärke war die konstruktive Thätigkeit nicht.

---

[1]) Das gleiche Motiv von H. S. Beham (?) auf Passavant 187.

[2]) Hauptsächlich: Auffindung des wahren Kreuzes, München, Pinakothek.

[3]) Susanna, München, die Hoffart in Berlin, und das Blatt des heiligen Hieronymus. Bartsch 22.

Hans Holbein d. Ae., Zeichnung. Basel.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

Von den wenigen bedeutenden Zeichnern der Renaissance, welche sich in der Glasmalerei und im Buchdruck bethätigten, hat Holbein hier wiederum eine Stelle zu beanspruchen. Man kann sagen, dass er nirgends in dem Masse den Eindruck italienischer Bauten wiedergibt wie Dürer oder Burckmair. Er scheint im Aufriss einer Fassade unsicher, wo er eine Renaissancewirkung anstrebt. Eine alleinige konfuse Ausschmückung des nordischen Systems mit den Details der Renaissance scheint ihm zu widerstreben. Daher greift er nicht selten auf das Mittelalter zurück. Nur da ist er sicher; seine mittelalterlichen Stadtbilder sind vortrefflich. Seine idealen Architekturen aber tragen den Charakter der Schöpfungen jener Meister, welche Italien nicht gesehen haben. Den horizontalen dachlosen Abschluss der Fassade bringt er kaum zu stande. Wo er einen anbringt, setzt er eine Balustrade darauf und macht das Dach zur Terrasse.[1]) Der kleine Durchblick auf dem Todesbilde des Königs gibt am ehesten mit seinen Schwalbenschwanzzinnen und venezianischen Halbrundgiebeln ein italienisches Städtebild. Doch darf man die Andeutung eines steilen Daches nicht übersehen. Die Paläste auf dem Bilde der Kaiserin mit den mächtigen giebelgekrönten Streben und das gleiche System auf dem Ecce homo (W. 71) zeigen eine Mischung altertümlicher und moderner Elemente, die beinahe die Wirkung eines damaligen französischen Landsitzes übt. Holbein hält sich stets in seinen Kombinationen auf dem Boden der Realität oder doch des Möglichen.

Nach Holbein haben sich einige Glasmaler und hauptsächlich der Illustrator der Froschauer Foliobibel von 1545 wieder in idealen aber unsinnigeren Architekturen gefallen. In den fünfziger Jahren haben die Städtebilder in Münsters Kosmographey schon den Wert von Plänen; nur die des Orientes halten sich innerhalb der idealphantastischen Architektur. Das beste Blatt ist die Abbildung von Akkon,[2]) deren Architektur unter Benützung des Hintergrundes von Dürers Madonna mit der Birne (1511) entstanden ist. Es tritt hier kein neues Element mehr ein; die Kuppel dominiert als Gipfel der Renaissancewirkung, und so kommt ein Fortschritt in die gezeichnete Architektur erst durch die wissenschaftliche Tendenz. Eine Renaissancearchitektur (wir sehen, in welcher Einschränkung das Wort überhaupt zu verstehen ist) existiert in Deutschland damals nur im Kopfe des Malers.

[1]) Todesbilder, Kurfürst.

[2]) V. Buch, p. 1018.

Fig. 11.
Hans Holbein, Ölgemälde. Basel.

Von der architektonischen Umrahmung und ihrer perspektivischen Vertiefung ausgehend, wurden wir auf die Betrachtung aller architektonischen Formen auf Gemälden geführt und haben schliesslich die Betrachtung einer architektonischen Dekoration mit derjenigen einer dekorativen Architektur vertauscht. Der zeichnende Künstler versuchte, sei es als Spiel seiner Phantasie, oder sei es von der künstlerischen Absicht auf Stimmung des Milieus ausgehend, Gebäude und Fassaden zu schaffen. Ein bedeutenderes Feld aber fand er in der malerischen Umkleidung der wirklichen Gebäude; in der Fassadenmalerei im Grossen. Und hier, bei der Betrachtung solcher Fassaden werden wir wieder ins Einzelne und besonders auf das Grundmotiv der deutschen Renaissance, den architektonischen Rahmen in seiner Verwendung auf grosse Verhältnisse zurückgeführt.

Die Fassadenmalerei[1]) ist keine Erfindung der Renaissance; jedenfalls geht sie im Norden ins Mittelalter zurück, mag sie auch ursprünglich aus Italien ihren Weg dahin gefunden haben. Näher allerdings liegt es, ihren Ursprung in der Bemalung der mittelalterlichen Holzhäuser zu suchen.

[1]) Vgl. oben, pag. 37.

Das Haus zum weissen Adler in Stein a. Rh.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

In der Schweiz ist uns nur eine Fassadenmalerei aus der frühsten Periode nordischer Renaissance an Ort und Stelle erhalten. Es ist der weisse Adler zu Stein a. Rh., dessen Entstehung man, Inhalt und Dekorationsmotiven der bildlichen Darstellung nach, in die Jahre von ca. 1520—1530 setzen kann. Vögelin[1]) hat über den Meister dieser Fassade künstliche Vermutungen gehegt und besonders sein Verhältnis zu den Saalmalereien des Klosters St. Georg klarzulegen sich bemüht. Er verneint es, dass die gleiche Hand beide geschaffen. Wenn es auch nicht allein völlig nutzlos wäre, solche Hypothesen aufzustellen, so könnte doch der Zustand von dergleichen Malereien, welcher jede stilkritische Betrachtung ausschliesst, davon zurückhalten. Händcke[2]) hat über den Maler von Stein andere Vermutungen und schreibt die beiden Werke der gleichen Hand zu. Weiter nach den Meistern und dem Zusammenhang ihrer Leistungen zu fragen, kann uns hier nicht interessieren — es gehört in die lokale Künstlergeschichte. Gegen einen Ausspruch Vögelins habe ich mich aber hier zu richten, nämlich, dass die Gliederung der Fassade des Adlers einem einheitlichen architektonischen Gedanken entstamme, »ein sicherer Gesamteindruck der architektonischen Komposition« erreicht sei. (Taf. XIV.)

Denn die gemalte Architektur ist nicht für das Haus entworfen, sondern die Zwischenräume der Fenster sind in mehr oder weniger geschickter Weise mit Einzeldarstellungen ausgefüllt, welche alle für sich ihre Umrahmungen besitzen. Dass aber diese Bilder aus einem verfügbaren Vorlagenschatz des Malers den Verhältnissen des Lokals gemäss ausgewählt wurden, wobei man teilweise nach leicht geübten perspektivischen Regeln das dekorative Element dazu schuf oder eine brauchbare Ornamentbordüre verwertete, sollte schon aus der Art hervorgehen, in welcher die grossen Bogendarstellungen des zweiten Stockwerks mit dem Versuch einer perspektivischen Architektur im dritten Stockwerk auseinanderklaffen. Von einer architektonischen Idee kann doch wohl kaum die Rede sein. Die Verschiedenheit der Güte der einzelnen Kompositionen wird auch nach dem Grade zu erklären sein, in dem der Maler über Vorlagen augsburgischer oder italienischer Provenienz verfügte. Wenn man den Gedanken an Vorlagen festhält, wird sich das Rätsel am einfachsten lösen, und man braucht die Meister, welche Kartons entwarfen, nicht vor der Voll-

[1]) A. a. O. Anzeiger IV, p. 201 ff.

[2]) Händcke, Die schweizerische Malerei, p. 198 ff.

endung der Fassade mit Hinterlassung geringerer Ersatzleute abreisen zu lassen. Das Verständnis des Meisters vom weissen Adler für die korinthische Säule dürfte zum mindesten auch nicht höher gestellt werden als das des Meisters von St. Georg. Ein jeder hat seine Vorlagen nach seiner Weise verwertet und liefert so lange Vortreffliches im Sinne des neuen Stiles, als sie ihn nicht im Stiche lassen. Die eigene eingehende Kenntnis der Renaissance kann aber wohl bei keinem von beiden vorausgesetzt werden.

Für das System der nordischen Renaissance-Fassade sind zwei Erscheinungen am weissen Adler wichtig: die Anbringung einzelner, selbständig eingerahmter und ornamental abgeschlossener Darstellungen und die Verwendung der Untensicht.

Das Erste ist die vollkommen natürliche und naive Weise der Fassadendekoration, wie sie einem jeden als selbstverständlich erscheinen musste, der eine eigentliche architektonische Gliederung der Fassade weder kannte, noch überhaupt anstreben konnte. Erst über die Renaissance reflektierende deutsche Künstler wie Burckmair und Holbein konnten zu jenen Mitteln der Ersetzung einer wirklichen Architektur durch die Malerei gelangen. Die naiv bemalte Fassade hat anfänglich nur den Zweck, zu erzählen. In dieser Form ist sie auch dem Norden nicht neu. Es spricht sich darin nur das malerische Bedürfnis aus, welches ja die Architektur nachzuahmen keinen Anlass hat; ein Bedürfnis, das in Venedig, freilich nicht naiv, sondern als ein bewusstes Produkt hoher Kultur, sich an Fassaden in einen ausgesprochenen Gegensatz zur Architektur setzte.[1])

Die Untensicht habe ich weiter oben schon besprochen. Dass sie auch am weissen Adler verwendet ist, beweist die oben aufgestellte Behauptung, dass die Lust an perspektivischer Darstellung und das (freilich nicht oft mit praktischem Erfolg gekrönte) Verständnis in allen Schichten der Künstlerschaft verbreitet war und dass es nur eines geringen Anstosses von aussen bedurfte, um überall Schöpfungen dieser Art zu veranlassen. Holbein soll sich diesen Kunstgriff in Padua geholt haben; — in noch höherm Masse müsste dies beim Meister vom weissen Adler der Fall sein. Es ist aber viel wahrscheinlicher, dass durch italienische Stiche diese Art perspektivischer Darstellung in Deutschland bekannt gegeben und dann sofort selbständig verarbeitet worden ist.

---

[1]) Jakob Burckhardt, Renaissance in Italien, I. Aufl. § 162.

Rekonstruktion des Hertensteinhauses, Aquarell. Basel.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

Eines der ursprünglichsten Motive der italienischen Fassadenmalerei, der ornamentale Fensterrahmen, ist hier naturgemäss nur in diskretester Weise am untersten Stockwerk und zu oberst angewandt; es ist aber kein Epitaph, sondern ein höchst primitiver Abschluss durch Säulen und Gebälk.

Hans Holbein ist auch für die Fassadenmalerei ein genialer Neuerer geworden. Überall, wo dieser Mann zu arbeiten anfängt, fühlt man, wie ihm nicht von aussen das Beste kam, sondern wie es tief aus seinem Innersten quillt. Auf ihn passt jene Charakterisierung des echten Künstlers:

Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen! etc.

Trotzdem auch im Norden die Bemalung der Fassaden mit Wappen und Heiligen ein alter Brauch war, muss die Sitte der vollkommenen Bemalung in der Art des weissen Adlers und vieles Folgenden als eine Neuerung der Renaissance angesehen werden. Und diese Entwicklung steht entschieden unter italienischen Auspizien. Jakob Burckhardt hat in einigen Paragraphen seiner Renaissance in Italien die verschiedenen Arten der italienischen Fassadenmalerei zusammengestellt. Etwa fünfzig Jahre später als in Italien und noch bis ins XVII. Jahrhundert hinein macht die nordische Fassade beinahe die gleichen Wandlungen durch.

Das italienische Auge verlangte eine architektonische Gliederung der Fassade, und so mag zuerst die Malerei in Konkurrenz mit der kostspieligen Architektur getreten sein. Die gemalte Architektur kommt auf, doch erst allmählich wird die Malerei an der Fassade frei und sogar der Inkrustation vorgezogen.[1]) Der naive Beweggrund zur Fassadenmalerei war also in Italien die Absicht, für die architektonische Ausschmückung einen Ersatz zu schaffen, und nach und nach traten die eigenen Mittel der Malerei erst in ihre Rechte. Die deutsche Fassadenmalerei dagegen war kein Ersatz, sondern ein Mehr; man ging über die gleichzeitige Architektur hinaus. Die naive deutsche Fassade betont die Malerei als solche, das architektonische Gerüste wird weder verstanden, noch gefordert. In diesem Sinne ist der weisse Adler zu verstehen. Erst die gelehrte Renaissance bringt die Richtung der Italiener auf.

»Eine einzige Gattung blieb, wie es scheint, Hans Holbein d. J. vorbehalten: die illusionäre Darstellung eines wirklichen Gebäudes, an

[1]) Vgl. Burckhardt a. a. O. § 162, Zitat aus Ludovico Dolce.

dessen Fenstern, Gängen etc. menschliche Gestalten in der Zeittracht auftreten. Pompeji enthält Ähnliches, nur ohne Streben nach Illusion.«[1]) Diese Worte Jakob Burckhardts passen hier in den Zusammenhang. Früher,[2]) als die Basler Entwürfe und die Fassade zum Tanz, in denen die Neuerung Holbeins am grossartigsten ausgebildet ist, entstand das Hertensteinische Haus zu Luzern (1517—18). (Taf. XV.)

Holbeins Fassaden sind nur noch in Entwürfen oder Nachbildungen erhalten. So auch die von Luzern, deren Kopieen uns kaum gestatten, ein annäherndes Bild des einstigen Aussehens zu gewinnen.

Es ist natürlich unmöglich, festzustellen, ob dem Hertensteinhause oder dem weissen Adler die Priorität zukommt; in der Entwicklung der Fassade aber belegt das Luzerner Haus einen Fortschritt. Die Illustrierung der Fassade scheint hier wie dort hauptsächlich angestrebt, und eine durchgehende architektonische Idee dürfte auch hier gefehlt haben. Es ist dies doppelt natürlich in einer Stadt, wo schon viele bemalte Häuser existierten, die wohl alle keine architektonischen Gedanken darstellten.[3]) Wie ich es beim Meister von Stein annahm, hat auch Holbein hier zum Teil nach Vorlagen gearbeitet. Das Vorbild war Mantegnas Triumphzug, den er, wie Woltmann[4]) feststellt, nur aus Stichen kannte.

Aber während der Meister von Stein mit seinen Bogendarstellungen die Architektur des Hauses durchbricht und eine der Fassade zuwiderlaufende perspektivische Vertiefung gedankenlos anbringt, vermeidet Holbein hier alles, was einer strengen Fassadenmalerei nicht zukommt. Wie immer bei Holbein begegnen wir einem streng logischen und fein künstlerischen Denken. Es ist nicht aus Zufall geschehen, dass er den architektonischen Hintergrund des Triumphzuges wegliess; denn eine solche Tiefe wäre hier nicht am Platze gewesen. Er beobachtet und erkennt die strengeren Gesteze des Frieses.

Besonders deutlich liegt der Keim zu seinen späteren Werken in der Mitteldarstellung, wo die drei Königssöhne auf das Herz des Vaters zielen sollen. Der Vorgang spielt nicht in einem beliebigen

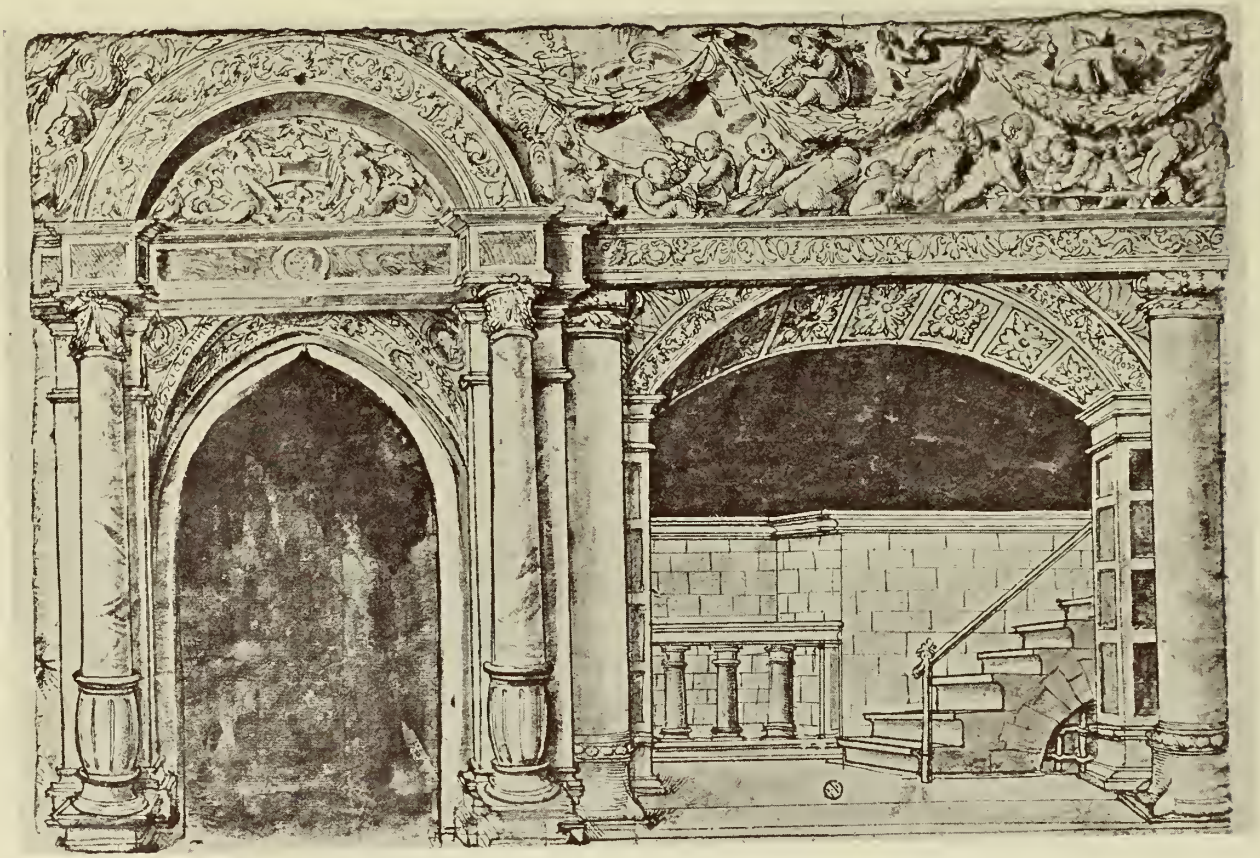
---

[1]) Burckhardt a. a. O. § 164. Doch wurden auch in Italien die Effekte der Scheinarchitektur, vorherrschend im Interieur, ausgebeutet. Vgl. Burckhardt, § 169, p. 286.

[2]) Die Angabe bei Liebenau, Geschichte der Familie Hertenstein, p. 139, dass das Haus zum Tanz früher gemalt sei, beruht auf einem Irrtum.

[3]) Vgl. Liebenau a. a. O., p. 135.

[4]) Woltmann, Holbein I., p. 139.



Hans Holbein, Stück eines Fassadenentwurfes. Basel.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

Raume, sondern in einer schon mit Absicht auf Illusion dargestellten altanartigen Halle. Holbein ist da, wo er an dieser Fassade Figürliches und Architektonisches verwendet, bestrebt, es in einen engen Zusammenhang mit dem Gebäude zu bringen. Es zeigt sich eine organische Verbindung. Deshalb überschreitet denn auch das Architektonisch-Ornamentale hier die Grenzen des einfachen Rahmens, die es am weissen Adler und in später ausgeführten Fassaden festhält. Die Architektur emanzipiert sich in den Werken des zeichnenden Künstlers zum erstenmal in grösserer Ausdehnung. Es ist hier im Monumentalen die Parallele gegeben zu den Vorgängen in Holbeins Scheibenentwürfen.

Holbein wird Architekt. Wenn ich das Programm dieses Abschnittes, der nur vom architektonischen Rahmen in allen seinen Erscheinungsformen handeln sollte, zum zweitenmale ausdehne, so verleitet hierzu wiederum der innere Zusammenhang. Denn wie aus der Vertiefung des architektonischen Rahmens Holbein sein Interieur schuf, so gelangt er hier in ähnlicher Weise durch die Anwendung perspektivischer Kunstgriffe zu der Erfindung seiner idealen architektonischen Fassaden. Die Perspektive beherrscht hier alles andere. Es ist sehr charakteristisch für Holbein, dass alle seine architektonischen Schöpfungen, welche über das Traditionelle hinausgehen, dieses perspektivische Element betonen und so beinahe lediglich als perspektivische Probleme erscheinen, deren Lösung sich der Künstler zur Aufgabe macht. (Vgl. auch Taf. XVI.)

Selbst noch auf jenem Bilde der Prinzen am Hertensteinhause scheint das malerische Motiv das architektonische überwogen zu haben. Aber es widerspricht doch nicht dem Gedanken der Fassade. Es fügt sich im Gegenteil ihr ein und scheint sich aus ihr zu entwickeln, sucht also eine gewisse Illusion hervorzurufen. Es ist sicher und lässt sich an allen Werken des jungen Holbein nachweisen: er strebt stets nach einem monumentalen Stile.

Warum aber hat er in seinen Fassaden nicht die Architekturen des Südens nachzuahmen gesucht; in dieser Art Malerei nicht auch nur einen Ersatz für die Architektur erblickt, wie es der monumental gestimmte Südländer selber that? Die Fassadenmalereien, die wir von Holbein noch kennen, haben aber mit einer Fassade der italienischen Renaissance so gut wie nichts zu thun.

Wie man schon am Hause von Luzern sieht, strebt Holbein von Anfang an darnach, den figürlichen Schmuck der Fassade mit dem

rein dekorativen in innigen Zusammenhang zu bringen. Dies war der erste Grund, der ihn dazu trieb, die Fassade nicht mehr als reine Fläche zu behandeln, sondern in einer erleichterten Architektur Standpunkte für die Figuren zu suchen. Der naturalistische Sinn musste ihn hiezu führen.

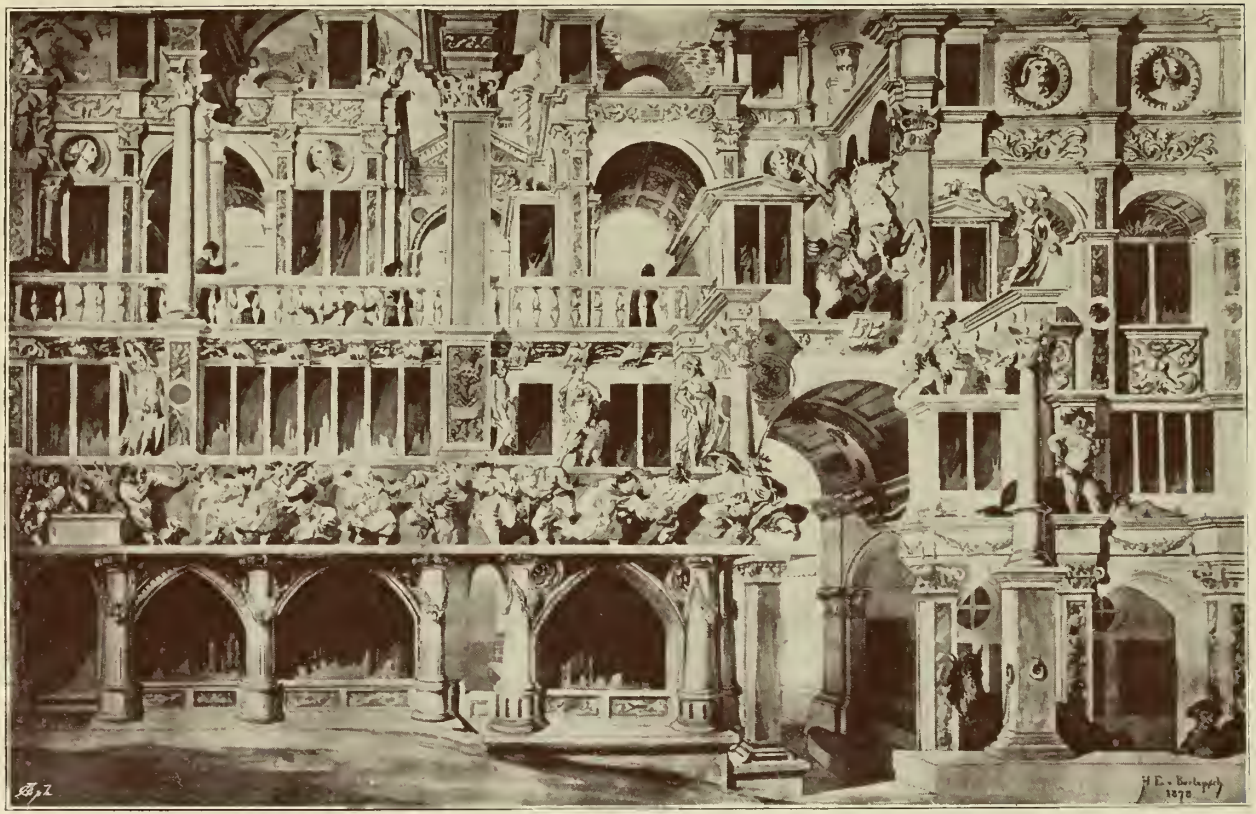
Überdies aber konnte seine Freude an der architektonischen Darstellung sich in der Fläche nicht in gebührender Weise äussern.

Dies dürften die inneren Gründe gewesen sein. Wenn aber auch deren Macht noch so zwingend war, ist es doch unbegreiflich, dass er so weit vom Stile italienischer Fassaden, den er doch sichtlich erstrebte, freiwillig abwich, wenn er solche in Wirklichkeit gesehen hat. Hierauf aber weist nichts in seinen wunderbaren Gebäuden hin, und es legt uns dies abermals den Gedanken nahe, dass Holbein den Monumentalstil Italiens an Ort und Stelle nicht kennen lernte. In seinen grossen Fassadenmalereien tritt die Unkenntnis der italienischen Fassade eben so sehr hervor wie auf den kleinen architektonischen Konstruktionen seiner Hintergründe.

Aber all dies miteinander brauchte noch keine Gebilde wie das Haus zum Tanz zu veranlassen; es musste der rein äusserliche Umstand noch hinzukommen, dass die mittelalterlichen Fronten in ihrer willkürlichen Anlage die Anwendung der Renaissanceform erschwerten und entweder eine teppichartige Bekleidung mit einzelnen Gemälden, eine völlige Zerlegung der Fläche und ein Aufgeben jeder grossen einheitlichen Wirkung nahelegten oder ein gänzliches Hinausgehen über das Gegebene, eine vollkommen ideale Konstruktion erheischten. Holbein hat das letztere gewählt, und wie er aus den ungünstigsten Verhältnissen ein geistvolles Motiv herauszugestalten vermag, lehrt besonders schön das Haus zum Tanz. (Taf. XVII.)

Da hier einer der grössten Deutschen sich auf seine Weise mit den Resultaten der italienischen Renaissance abfindet, lohnt es der Mühe, ihm auf seinen Wegen nachzugehen. Die Fassaden sind der einzige Ort, wo Holbein durch den Gegenstand genötigt wird, in grossem Stile zu schaffen, wo er nicht wie gewöhnlich dem Gegenstande zum Trotz gross verfährt. Es hat etwas Rührendes, zu sehen, wie er sich hier eine Welt gestaltet, wie er den gegebenen Raum ganz zu verhüllen, in seinem Idealraume aufgehen zu lassen bestrebt ist.

Es ist kein blosser Zufall oder eine Künsterlaune gewesen, dass Holbein, aus England zurückkehrend, von allen seinen Werken dies



Rekonstruktion des Hauses zum Tanz. Basel.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

am ehesten »ein bischen gut« fand.[1]) Es musste für ihn der Anblick dieses Hauses das ganze Streben seiner Jugend gleichsam konzentriert enthalten und ihm um so liebere Erinnerungen wachrufen, als er in England immer mehr sich gezwungen sah, sein Genie in Gegenstände hineinzuströmen, welche seiner Kraft keine völlige Befriedigung gewähren konnten.

Es ist gewiss, dass die grosse Komposition und das Antikisieren Holbeins Freude und Stolz waren. Aber hätte sein kräftiger Realismus sich soweit von der italienischen Fassade entfernt, die damals einem nordischen Auge als der Inbegriff des »Antikischen« erscheinen musste, wenn er sie in ihrer ganzen Wirkung in Italien hätte geniessen können? Ist es überdies ganz nur Zufall oder rein malerische Absicht, dass das ganze monumentale Scheingebäude des Hauses zum Tanz keinen Abschluss nach oben hat und so als unfertiges Werk, nur als ein Versuch charakterisiert erscheint? Liegt nicht eher eine Art von Resignation darin?

Denn inhaltlich geht die Architektur hier nicht über die Motive hinaus, die Holbein überall verwendet und die er sämtlich aus Hintergründen und Umrahmungen italienischer Stiche kennen konnte. Perspektivische Säulenreihen, tiefe Bogenhallen und Zinnen. Und diese wenigen Motive antiken Charakters weiss er in unerreichbarer Genialität zu einem einheitlichen grossen Bau zusammenzufügen — ganz selbständig und ohne an italienische Monumentalbauten sich anzulehnen, — nur zuletzt bleibt der Abschluss nach oben ein Fragment.

So bezeichnet das Haus zum Tanz, wie Holbein selber wohl wusste,[2]) den Gipfelpunkt jener ersten Periode der naiven Renaissance in Deutschland, wo nur aus der Kenntnis der ornamentalen Details und weniger architektonischer Motive heraus immerhin eine einheitliche Haltung erreicht wurde.

Holbein erhebt sich hier über diese ganze Periode und überragt somit auch die ganze folgende deutsche Renaissance. Sein Werk, das nicht nur im Einzelnen, sondern in der Grundanlage eine Unkenntnis der italienischen Kunst verrät, atmet dennoch durchaus hohen klassischen Geist. Die Gesamtwirkung des Baues ist trotz aller

[1]) Vgl. Woltmann, Holbein I. p. 150.

[2]) Als Holbein 1538 jenes Urteil abgab, war seine Renaissance schon in die zweite Periode eingetreten — er hatte unterdessen den Stil von Fontainebleau angenommen und so diesen frühen Werken gegenüber ein Stück seiner einstigen Originalität eingebüsst.

Verstösse beinahe eine römische. Er muss in jener Zeit auch schon römische Stiche gesehen haben und von der grössern Strenge dieses Stils sofort angezogen worden sein. Jedoch steht das Haus zum Tanz noch nicht direkt unter diesem Einflusse wie das Gebäude auf der schönen Passion von Basel (Fig. 11); man fühlt hier mehr nur die innere Verwandtschaft als eine Anlehnung. In den Stichen nach römischen Werken der Hochrenaissance hat darauf Holbein sein Pathos zum erstenmale in fremden Dekorationsarbeiten wieder gefunden.

Wenn Holbein Italien wirklich besucht hat, so finden sich davon wenig Spuren in seinen Werken. Er schafft seine grossen Motive mit der Kenntnis weniger Elemente. Warum sollte er sie auch in Italien geholt haben? Hat nicht Mantegna seinen grossen Stil aus sich selber hervorgebracht oder hat Masaccio irgendwo Vorbilder gefunden? Die gestaltende Kraft lag damals in der Luft und schlummerte auf dem Grunde schöpferischer Seelen; und es war eine glückliche Zeit, die es vermochte, ihr die Anker zu lichten.

Über den malerischen Baustil der Lombarden greift Holbein hinaus auf den mächtigen Stil der Römer. Nicht die Formkenntnis, die er sich auf einer Reise erwarb, hat solche Werke erzeugt, sondern die innere Wahlverwandtschaft mit den grossen Meistern des Cinquecento.

Die zwei verschiedenen Entwürfe für das Haus zum Tanz, die in Basel und Berlin erhalten sind, zeigen, mit welchen feinsinnigen Erwägungen er seine Arbeiten behandelt hat. Während er zuerst ein Fenster in der Tiefe eines Bogengewölbes einfügte, wobei aber Fenster und Umrahmungen nicht ganz zusammenfielen, ändert er es nachher dahin, dass er den Bogen als ideal-dekoratives Glied auf die freie Wandfläche malt, die Fenster aber alle von Pilastern eingefasst in die vorspringenden Teile der gemalten Architektur und somit alle auf die gleiche Ebene verlegt. Es ist keine Frage, dass durch diese Reflexion der geniale erste Entwurf manche Einbusse erlitt. (Taf. XVIII und XIX.)

Im Bande U 2 der Basler Sammlung befindet sich der Entwurf für eine kleine Fassade »zum Gryffenstein«, [1]) welche schon von Holbein beeinflusst sein muss. Das architektonische Gerüste zieht sich über die ganze Ausdehnung der symmetrisch eingeteilten Front, die Fenster sind mit epitaphartigen Dekorationen umgeben und die Fassade als Ganzes von grossen Säulen flankiert, welche gemeinsam ein Gebälk tragen. Die architektonische Idee kommt hier nicht über das rein

[1]) U 2, 13. (Taf. XX.)

Hans Holbein d. J., Skizze für das Haus zum Tanz. Basel.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

Dekorative hinaus und trägt so den allgemeinen Charakter der damaligen nordischen Renaissance, den Holbein allein überschritt. Das architektonische Element beschränkt sich am Gryffenstein auf das Motiv des Rahmens.

Holbeins geistvolle Verwertung der Perspektive ist am Fassadenentwurf von Paris [1]) dagegen deutlicher vertreten, obgleich auch da ein ähnlicher dekorativer Stil wie am Gryffenstein beobachtet ist. Würden nicht Zeichnung und Details schon gegen Holbeins Urheberschaft sprechen, die Anlage und das System der Fassade allein müssten es thun. Die holbeinische Tradition ist allerdings darin deutlich und wirkt sogar schon in der lähmenden Weise einer jeden Tradition. Denn obgleich die symmetrische Anlage der Fassade perspektivische Wirkungen so gut wie ganz ausschloss, strebte der Künstler doch welche an. Holbein hat die Zwischenräume zwischen den Fenstern verschiedener Stockwerke aufs Glücklichste zu Balkonen umgestaltet; der Zeichner des Pariser Blattes nun bringt unter den Fenstern des ersten Stockes eine Art von Bretterbalkon an, durch den die zwei Stockwerke hohen Säulen der architektonischen Gliederung hindurchgehen. Der geistvolle Ausweg Holbeins ist hier, unter veränderten Bedingungen angewandt, sinnlos geworden. Das Übergewicht des malerischen Gedankens, wie es an der naiven Fassade und auch in Holbeins grossen Schöpfungen erscheint, ist hier schon mehr dem lediglich Dekorativen gewichen. Die Illusion ist nur am obersten Stockwerk gewollt, wo einige Figuren aus aufgemalten Fenstern herunterzublicken scheinen. Sonst wiegt das Ornamentale vor; die Flächen unter den Fenstern sind nicht mit frei komponierten Figuren, sondern mit grossen aus Pflanzenmenschen gebildeten Ornamenten im Sinne der Kleinmeistervorlagen ausgeschmückt. Die Hausthüre mit den perspektivisch vorgebauten Flügeln gibt eine Variation des üblichen Umrahmungsprinzips und enthält keinen wesentlich neuen Gedanken als die durch die Luken des Schutzdächleins heruntersehenden Putten. (Taf. XXI.)

In diesen wenigen auf uns gekommenen Resten der frühen Fassadenmalerei liegt eine reiche Entwicklung ihres Stils beschlossen: von der rein malerischen Auffassung des naiven Künstlers zu der grossen Idealarchitektur Holbeins und von dieser wieder mit erzwungenen Anlehnungen an sie in einen rein ornamentalen Fassadenstil.

[1]) In dem Werke »Dessins d'ornement de Hans Holbein« ist das Blatt auf Tafel XVIII. ff. reproduziert, von His aber mit ausgesprochenstem Zweifel behandelt.

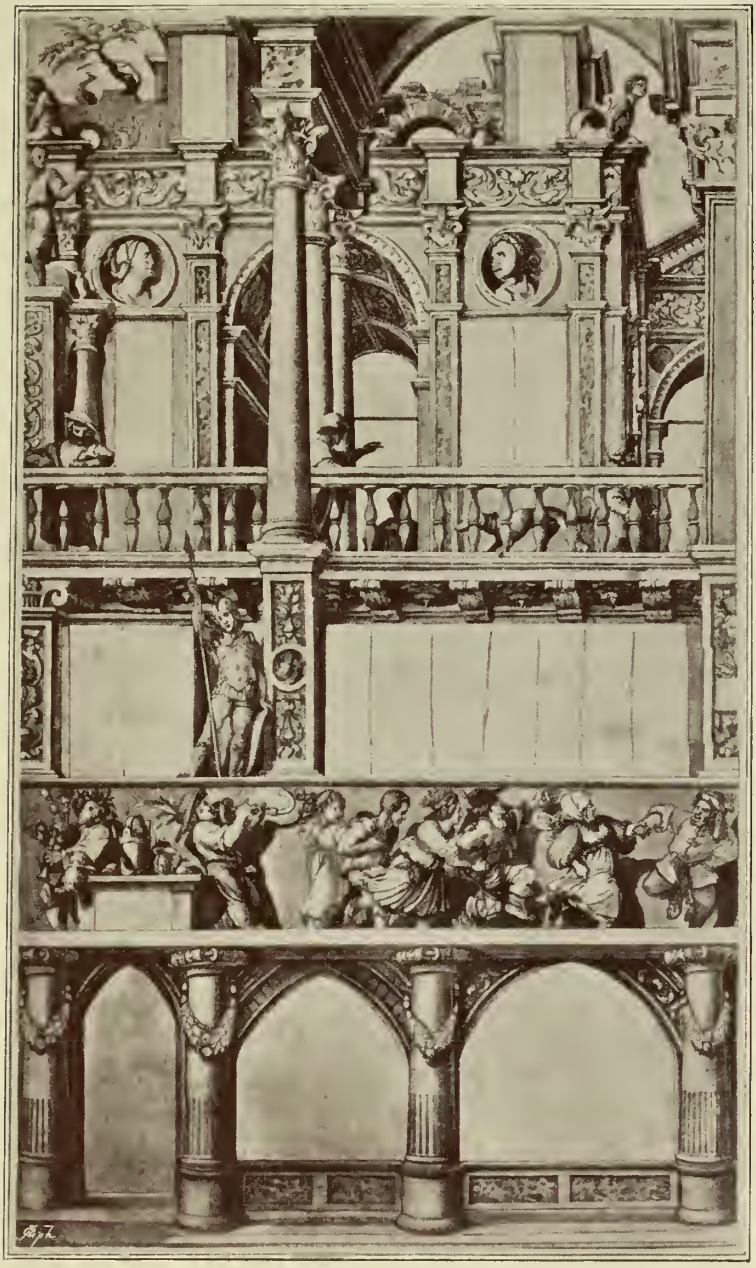
Niklaus Manuel hat auch Fassaden bemalt — das Bild Salomonis vor den Götzen, das er in Bern an einem Hause anbrachte, spielte in seiner Biographie eine Rolle, da man darin eine Anspielung auf seinen Grossvater Frickart sehen wollte. Die kärgliche Abbildung,[1]) die uns davon überliefert ist, lässt kein richtiges Bild der ganzen Fassade gewinnen. Dem Charakter Manuels gemäss wird aber umsomehr das Figürliche die Architektur überwogen haben, als es dem Maler jedenfalls auch hier mehr um den lehrhaften Gehalt des Bildes zu thun war.

Obgleich das Haus zum Ritter[2]) in Schaffhausen schon in die Periode des Barocks (ca. 1570) fällt, muss es hier noch berührt werden, weil es als ein Werk des bedeutendsten nachholbeinischen Schweizermalers, des Tobias Stimmer, eine weitere bedeutende Umgestaltung der Fassadenmalerei in schönster Weise belegt. Es mischt sich hier die illusionäre Darstellung in der Art des Hauses zum Tanz mit einer rein malerischen Behandlung der Fläche; denn die grösseren Zwischenräume der Fenster sind mit allegorischen Darstellungen ausgefüllt, neben welchen die architektonische Dekoration sich auf die Fenster etc. beschränkt. Eine perspektivische Kunst wie am »Tanz« war nicht notwendig — es tritt auch in der Seele des Künstlers kein Wettstreit ein mit grossen Architekten, sondern er betont die Rechte der Malerei in bewusster Weise. Die Unterschiede zwischen dem »Ritter« und dem »Tanz« sind umso lehrreicher, als Stimmer des entschiedensten durch das Haus zum Tanz beeinflusst ist. Die Figur des Curtius ist beiden Häusern gemeinsam. Stimmer schliesst auch wie Holbein die Fassade unter dem Dachstuhl ab, behandelt sie also noch als ein ideales Gebäude, sodass zwischen Dachstuhl und Fassade der blaue Himmel hindurchblickend gemalt ist. Wie Holbein, bringt er auch Pfauen auf dem obersten Giebel sitzend an. Aber während Holbein sein ideales, ganz seiner schöpferischen Phantasie, die ihn mit den grossen Architekten in Konkurrenz zu treten zwang, entstammendes Gebäude als unvollendet oben abbricht und die Geräte der Arbeiter noch verstreut darauf liegen lässt, hat Stimmer seinen Bau ganz zu Ende geführt, indem er das Giebelmotiv der Architektur seines Zeitalters abborgt.

---

[1]) Bei Rettig, Programm der Berner Kantonschule 1862.

[2]) Vgl. Vögelin im Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, IV. 303 ff. und 331 ff., und Händcke, Schweizerische Malerei, p. 326 ff., welcher in weniger gesuchter Weise als Vögelin ästhetisiert.



Späterer Entwurf für das Haus zum Tanz.
Berlin, K. Kupferstichkabinett.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

Die Malerei arbeitet also hier nicht mehr der Architektur vor, sondern lehnt sich an sie an. Die Fassadenmalerei erlangt hiemit, auf selbstständigen Wegen, ein ähnliches Resultat wie die italienische: sie wird als Ersatz für die Architektur und zugleich für ihre reiche malerische Wirkung beliebt und ausgebeutet.

So eng sich Stimmer an Holbein anschliesst, mussten dennoch die Leistungen der beiden so weit von einander verschieden sein, weil die inneren und äusseren Bedingungen sich ganz verschoben hatten.

Die naivste Stufe der Fassadenmalerei ist aber gegen das Ende des Jahrhunderts noch einmal in der bäuerlichen Kunst Ardüsers in Graubünden repräsentiert. Ich erwähne hier nur das Coraysche Haus in Waltensburg, das von den vielen Denkmälern, die der Fleiss dieses armen wandernden Meisters sich einst gesetzt hat, noch eines der besterhaltenen sein dürfte. Die Malerei dient hier nur zur erzählenden Belebung der öden Fläche mit vieldeutigen und erbaulichen Erinnerungen aus alter und neuer Zeit, welche der geschäftige Pinsel ohne Regel und Wahl auf die Wände warf. Wie die Gebäude selber entbehren auch diese Malereien jedes höhern dekorativen oder architektonischen Gehaltes — in ländlicher und naiver Umgebung ist die künstlerische Idee wieder in ihre unbewussten Anfänge zurückgesunken.

Die architektonische Umrahmung war also auch für die Fassadenmalerei der Ausgangspunkt eines jeden Dekorationsprinzips, wo sich diese nicht gänzlich einer festen dekorativen Anlage entzog, um sich frei malerisch zu bewegen. Die Ausschmückung grösserer Wandflächen im Innern der Gebäude zeigt gleichfalls diese Verschiedenheit der Prinzipien. Wo der Gegenstand nicht Anlass dazu gibt, wird eine dekorative Umrahmung ganz weggelassen. Das Bild ist wie ein ungesäumter Teppich über die Wand gebreitet. Holbeins Bilder im Innern des Hertensteinhauses sind so gehalten. Es ist lediglich die Illustration der Wand erstrebt, indem jede Fläche gleichmässig mit einem gewünschten Gegenstande belebt wird. Der Inhalt ist durchaus die Hauptsache. Wo nur ein Gemälde auf je eine Wand trifft, ergab sich dies von selbst, es bedurfte keiner weiteren Gliederung. Dennoch aber ist der Wunsch der frühen Renaissance, überall einzufassen und zu gliedern, ein mächtiger und durchgehender. Eine der bedeutendsten Einzeldarstellungen der Frührenaissance in der Schweiz, die wenigstens in einer Zeichnung erhalten ist,[1]) befand sich im Agnesenkloster zu

[1]) Abb. im Anzeiger für schweizerische Altertumskunde V, p. 218.

Schaffhausen: Die Rückkehr des verlorenen Sohnes vom Steiner Meister T. S.[1]) Die zwei verschiedenen Vorgänge der Geschichte sind hier durch einen Pilaster auseinandergehalten und in dieser Weise die Wand gegliedert.

In ähnlicher Weise sind die Bilder von Diessenhofen[2]) (1527) seitlich durch Pfeiler begrenzt; das Breitformat der Gemälde schloss eine gänzliche Umrahmung aus. Doch ist eine solche für die Thüre verwendet und über der Thüre noch ein Bogen mit Darstellung im Bogenfeld und seitlichen Arabeskenleisten aufgemalt.

Wo eine Reihe von verschiedenen Bildern gegeben werden sollte, ergab sich die Gliederung und Einteilung der Wand von selbst. Hier trat denn auch das Umrahmungsprinzip wieder in sein Recht.

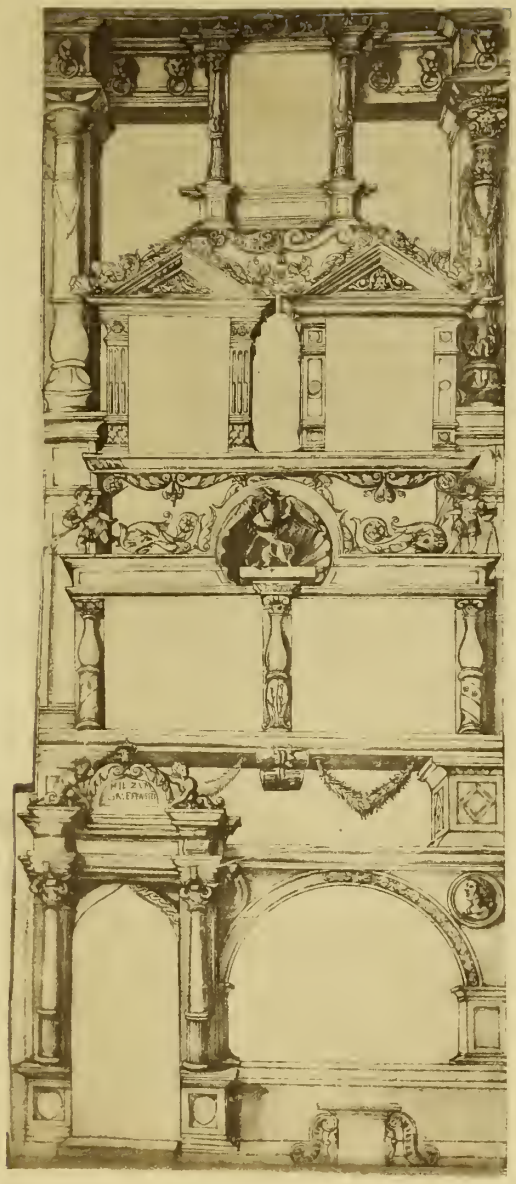
Es bildete sich für die Wandmalerei kein besonderer Stil der Umrahmung aus; die üblichen Motive kehren hier wieder. Das schönste Beispiel einer einheitlichen Wandgliederung besitzen wir in den bekannten Malereien von St. Georg zu Stein a. Rhein. (Taf. XXII.) Hier sind die Wände von grossen Arkaden mit Pfeilern und Pilastern gegliedert, welche in geschickter Weise perspektivisch dargestellt sind. In die Bogenöffnungen sind die Bilder eingeordnet. Die Zwickel sind mit Medaillons oder Gefässen, die auf den Kapitälen stehen, ausgefüllt. Diese steinern gedachte Dekoration ist noch die einzige, welche in der Art italienischer Wandgliederungen eine einheitliche Umrahmungsidee, die sich vom Bilde emanzipiert, darstellt. Meistens sind die Bilder einzeln umrahmt und so ist die Umrahmung an das Bild gezogen, nicht selbständig durchgehend. Dies vor allem im Hause Corraggioni zu Luzern, wo jede figürliche Komposition, je nach ihrer Grösse, von einem Rahmen umgeben ist: die Heiligenbilder in zwei Reihen übereinander, eine kleinliche Anordnung, die natürlich auch eine grosse einheitliche Gliederung der Wand unmöglich machte.

Die Wandgemälde im Schlosse Überstorf besitzen einen ornamentalen Rankengrund, der sich über die ganze Fläche spinnt; man be-

---

[1]) Es ist kein Grund vorhanden, an der Identität der Meister von S. Agnes und S. Georg zu zweifeln; das Monogramm auf der Zeichnung erscheint durchaus zuverlässig. Händcke, p. 197, greift dies an, da er die Pause in Schaffhausen für die ältere Skizze hält. Bei einer eingehenden Vergleichung der beiden Reproduktionen erweist sich die Handzeichnung Beck's als die ursprüngliche, die Pause nur als eine äusserst flüchtige Durchzeichnung derselben.

[2]) Mitgeteilt von Rahn im Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, 1895, III, Bd. VI, p. 463.



Fassade zum Gryffenstein.
Anonymer Entwurf, Basel.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

findet sich hier also noch gänzlich in der gothischen Tradition, wiewohl die Gegenstände humanistisch sind. Wie die Wände im Hause Techtermann in Freiburg ursprünglich gegliedert waren, lässt sich heute nicht mehr entscheiden. Es ist aber wahrscheinlich, dass eine höhere dekorative Absicht nicht mitsprach.[1])

Manuel hat in seiner Folge von Todesbildern, die er ca. 1518 malte, die einzelnen Scenen zwar nicht eigentlich eingerahmt und durch Rahmen getrennt, dennoch aber durch eine fortlaufende Arkade des Mittelgrundes die Bilder in ihrer Einzelheit betont und den ganzen Cyklus rhythmisch gegliedert.

Der Wandteppich von St. Vinzenz von 1515 in Bern[2]) muss hier auch erwähnt werden. Das Prinzip bleibt im Grunde das gleiche. Der Teppich ist ja auch eine Art von Wandmalerei, nur mit erhöhter festlicher Würde. Auch hier ein Cyklus von Darstellungen, welche unter sich durch ein dekoratives System auseinanderzuhalten sind. Stets der gleiche Kandelaber versieht hier den Dienst — nach seiner Form zu schliessen ein Werk der frühen französischen Renaissance. Der Bogen ist in den Ecken nur angedeutet, aber nicht über die ganze Komposition gespannt.

Holbein löst schliesslich im Rathaus von Basel den Rahmen ganz von der figürlichen Komposition. Nur ist er da, wo die Vorgänge in einem Innenraume spielen, darauf bedacht, einen Pfeiler oder ein ähnliches Glied der Architektur auf den Rand des Bildes treffen zu lassen und so einen jeweiligen entschiedenen Abschluss zu schaffen. Doch ist daneben der Gedanke einer ganz selbständigen einheitlichen Raumgliederung vorhanden. Zwischen jedes grosse Wandgemälde stellt sich eine Einzelfigur in eigener architektonischer Umrahmung, so den architektonischen Gedanken des ganzen Raumes ausdrückend und betonend. Aus der blossen Wandgliederung ist hier eine Raumgliederung geworden.[3])

Die Basler Wandmalereien im ehemaligen Hause zum Pflug von 1540[4]) haben ganz ornamentalen Charakter, Thür und Fensterrahmen bilden ihre Hauptmotive. Änlich und wohl noch reicher waren die Wandgemälde des alten Werkhofs in Basel von 1535. Motive aus holbeinischen Titeln waren dazu verwandt.

---

[1]) Die beiden Bildercyklen sind bei Haendcke p. 130 f. erwähnt.

[2]) Historisches Museum.

[3]) Rekonstruktion von Schmid im Jahrbuch d. K. Pr. K. XVII. Bd.

[4]) Abb. Anzeiger f. sch. A. 1892 No. 4.

Der rein ornamentale Rahmen in der zeichnenden Kunst.

Aus dem Vorhergehenden hat sich ergeben, dass die Umrahmung, welche sich an Formen der Architektur anlehnt, eine ungeheure Verbreitung in der zeichnenden Kunst fand und beinahe ausschliesslich aus den Titelblättern hervorgegangen ist. Konnte diese rasche Entwicklung einer bestimmten Dekorationsform nur vor sich gehn, wo der Boden nach jeder Hinsicht vorbereitet war, so fand aus dem entgegengesetzten Grunde die rein ornamentale Umrahmung nur eine geringe Verbreitung. Auch sie tritt zuerst im Buchdruck auf und vermag sich kaum daraus zu entfernen, da ihr die Bedingungen nirgends sonst günstig sind.

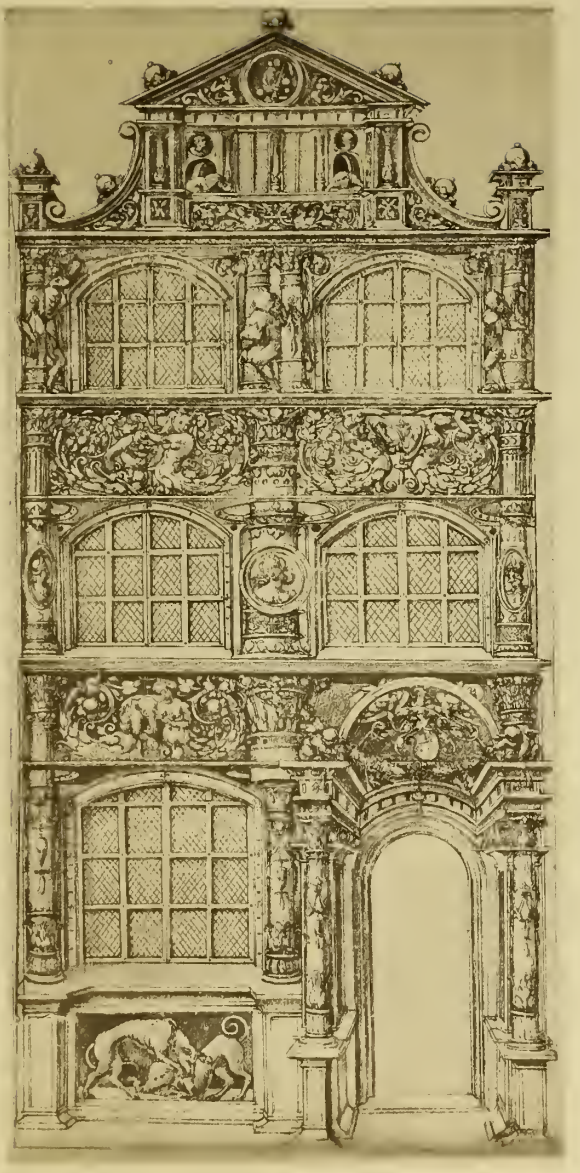
Diese eigentlichen Bordüren, welche den Titel eines Buches in den verschiedensten Breiten einfassten, waren in italienischen Drucken noch häufiger als das Epitaphmotiv. Ihre Übersetzung ins Deutsche haben sie hauptsächlich durch die Hopfer gefunden.

Die italienische Bordüre der Renaissance entsteht in den mannigfaltigsten Kombinationen. Das Ornament besitzt unerschöpfliche Hilfsquellen.

Es lassen sich innerhalb dieses Umrahmungsprinzips verschiedene Systeme nachweisen. Ein Grundunterschied ergibt sich aus der Buchdruckerpraxis, indem die einen Einfassungen als Ganzes komponiert werden,[1]) die andern aber aus verschiedenen Leisten zusammengesetzt sind und so stets wieder in anderer Zusammenstellung abgedruckt werden können.[2]) In Deutschland hat diese Art eine besonders häufige Verwendung erfahren.

[1]) Z. B. Butsch, Bücherornamentik der Renaissance. Tafeln 4 u. 9.

[2]) Z. B. Butsch, 12 u. 13.



Anonymer Fassadenentwurf.

Paris, Louvre.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

Die am reinsten ornamentalen Leisten sind die blosse Ranke und das Knotenwerk. Letzteres ist in der frühen Zeit der deutschen Renaissance nur von Dürer verwendet worden, der dabei auf eine direkte italienische Anregung zurückgeht.[1])

Gegen die schlangenförmig laufende Ranke bewahrt die frühe deutsche Renaissance eine eigentümliche Zurückhaltung; obwohl dies Motiv sich in der italienischen Kunst in wunderbarster Weise entwickelt hatte, wollte es doch dem Deutschen nicht gelingen. Nur Holbein hat es behandelt, selten, aber dann mit Geschick.[2]) Und doch war die Ranke eines der beliebtesten unter den wenigen Motiven der Spätgothik. Man sollte denken, dass sie sogleich in die Renaissance übersetzt wurde. Aber gerade in der häufigen Verwendung in der Gothik muss der Grund für das Aussterben in der Renaissance liegen. Die Hand des Künstlers war an das gothische Laubwerk gewöhnt und fiel immer wieder darein zurück; es war ihr leichter ganz fremde Formen nach- als die altgewohnte umzubilden. Wirklich zeigen sich nirgends häufiger als im Laubwerk Rückfälle in die gothische Formbehandlung.[3]) Es kam hinzu, dass die Symmetrie des Renaissanceornamentes hauptsächlich frappierte und vom deutschen Künstler nachgeahmt wurde. Der fortlaufenden Ranke wurde daher nicht die Sorgfalt gewidmet, die es gebraucht hätte, um sie der Tradition zu entwinden, und so blieb sie lange Zeit noch gothisch, als das symmetrische Ornament sich schon schön entwickelt hatte.[4])

Es ist die eigentliche Kandelaberarabeske, welche als symmetrisches Motiv ungezählte Variationen erlebte, wie es auch schon in Italien die beliebteste aller Zierformen war.[5]) Butsch giebt unter

[1]) Vgl. Lichtwark, Ornamentstich, p. 41 ff. und Springer, Dürer p. 63. Butsch 35.

[2]) Obere Leiste von J. F. Butsch 50. Heitz 70. Heitz 67 erscheint die gothische Rankenform, nur etwas ruhiger und saftiger gebildet. Holbein W. 55.

[3]) Ein weiterer Grund liegt wohl auch in dem Umstande, dass diese Ranke erst in der Hochrenaissance ihre höchste Blüte fand, dass sie ferner im italienischen Buchdruck auch selten an Seitenleisten, sondern mehr an Fuss- und Kopfleisten verwendet ist, weshalb sie der deutsche Druck auch auf diese Teile beschränkt. Sehr schön ist sie entwickelt am Titelblatt des mailändischen Aesop von 1498 und noch reicher im Tesauro spirituale, Signerre, Mailand 1498. Abgebildet bei Lippmann, Art of wood engraving.

[4]) Holbein und die Kleinmeister haben zuerst Renaissancelaubwerk geschaffen. Wie sich letztere gegen die Symmetrie verhielten, vergleiche Lichtwark a. a. O. unter Aldegrever, pag. 192.

[5]) Burckhardt a. a. O. § 134.

No. 27, 28, 29 deren Verwendung zur Titelbordüre nach italienischen Mustern. (Butsch 9, 10, 13, 16.)[1])

Urs Graf hat am häufigsten die Seitenleisten seiner Titelblätter in dieser Art verziert, und auch von den Brüdern Holbein existieren zwei solche Blätter. (Butsch 43 und 45.) Allerdings tritt hier das Ornamentale schon in Verbindung mit ziemlich umfassenden figürlichen Darstellungen. Man stösst hier auf eine Eigentümlichkeit der deutschen Randleisten. Auch die Italiener brachten in die ornamentalen Motive mannigfaltiges figürliches Beiwerk. Aber selbst Putten und dergleichen wirken dann an dieser Stelle beinahe nur ornamental, und wo sogar grössere selbständige Kompositionen eingeflochten sind, halten sie sich in der antikisierenden Erscheinung des Ganzen.[2])

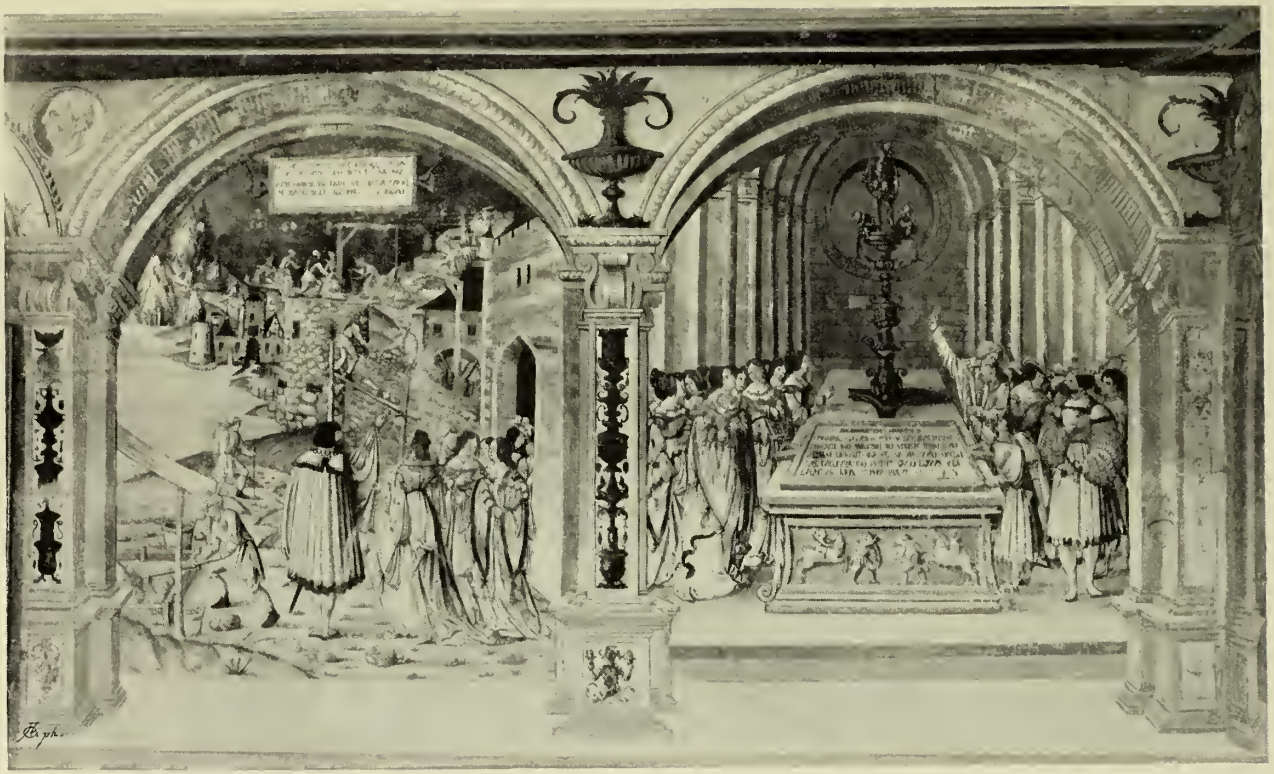
In Deutschland verlangt die Illustration ihr Recht; das Ornament tritt oft zurück vor der figürlichen Komposition.

Gerade das Holbeinische Blatt (Butsch 45) zeigt den Übergang sehr deutlich. Die Darstellung hält sich noch zum Teil an den Putto, dieses mehr dekorative Element; die Illustration besetzt aber die breite Fussleiste, und das Ornamentale bleibt auf die schmalen Seitenleisten eingeschränkt.

Hier, und nicht auf dem Gebiete des vegetabilischen Ornaments, tritt die Renaissancebordüre die Erbschaft der gothischen Periode an, jener Leisten der Illuminatoren mit ihrem naturalistischen, gleichsam erzählenden Schmucke. Dürer hat darauf in seinen Randzeichnungen zum Gebetbuch diese Art der Dekoration ausgeweitet, der Rand wird mit kleinen Genrescenen versetzt und das vegetabilische Element schlingt sich dazwischen, ohne eine eigentliche Verbindung herzustellen. Butsch 89 zeigt diese Art in den Buchdruck übertragen, in Butsch 90, 91, 92 und 96 hat schon die Ornamentik die Verbindung der kleinen Genrefiguren übernommen. In Dürers Rahmen zum Kruzifix von 1517 (Butsch 33) hinwiederum sind die Figuren der Engel in die engste geistige Beziehung zum Mittelbilde gebracht. Das Ornament spielt dabei eine untergeordnete Rolle. In dem Rahmen Butsch 34 von 1517 ist schon jeder ornamentale Gedanke überwunden, die Leiste zerfällt einfach in eine Reihe von grössern figürlichen Kompositionen, die der Rahmenform angepasst sind. Dürer also hat dieser echt deutschen Eigenart, der Bevorzugung des Inhaltreichen und Be-

[1]) Ich beschränke mich auf Beispiele aus Butsch, der diese Entwicklung sehr gut illustriert und den Vorteil hat, jedermann zugänglich zu sein.

[2]) Z. B. Butsch, 4, 7, 10.



Wandgemälde im Kloster St. Georg zu Stein a. Rh.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

deutungsvollen vor dem rein Formalen im Buchtitel zuerst zum Durchbruch verholfen. Dies Prinzip erfreut sich nun natürlich einer grossen Beliebtheit — bleibt aber doch nur den bedeutendsten Kräften vorbehalten. Ambrosius Holbein hat mehrere Kompositionen dieser Art entworfen, auf Butsch 46 und 48 blieben sie auf Kopf- und Fussleiste beschränkt, während die Seitenleisten allegorische Gestalten in ornamentaler Verbindung zeigen; auf Heitz 26 sind auch die Seitenleisten kleine Scenen.

Wo Hans Holbein sich nicht dem Epitaphmotive zuwandte, hat er denn dies deutsche System der Umrahmung auf die höchste Stufe gebracht. Das vollendetste Blatt ist sein Titel von 1523 (Heitz 15), dessen einzelne Darstellungen, auch abgesehen von der geistvollen Gruppierung in dem engen Raum, vollendete Meisterwerke sind. Es ist eine jener Arbeiten, an denen man die geistige Grösse Holbeins und sein immenses Kompositionstalent so recht kann schätzen lernen. Die Trennung der einzelnen Kompositionen ist in Heitz 71 (W. 212) und dem Blatte mit dem Parisurteil (W. 220) ganz aufgegeben, obgleich sie ganz verschiedene Gegenstände behandeln. Auf dem letztern Titel ist durch eine sinnreiche Architektur das Figürliche in eine schöne harmonische Anordnung gekommen. (Taf. XXIII.)

Am konsequentesten ist dies Dekorationsprinzip da ausgebildet, wo eine einheitliche Komposition den ganzen Rahmen ausfüllt. Es fehlt dabei jeder ornamentale Schmuck, und alle Aufmerksamkeit des Künstlers ist darauf gerichtet, die Darstellung in die Form der Titelbordüre hineinzubringen und die dabei entstehenden Schwierigkeiten zu überwinden. Es ist allgemein bekannt, welch herrliches Blatt Holbein in dieser Art in seiner Cebestafel schuf.[1]) Hier hat das Illustrationsprinzip das dekorative vollkommen überwunden und sogar den Rahmen gezwungen, der eingerahmten Tafel gegenüber einen unverhältnismässigen Umfang anzunehmen. Ein ungünstiges Resultat ergab der Versuch, den Rahmen zu einer Darstellung in einem Gehäuse zu benützen. Das Blatt Butsch 55, das J. F. schnitt, lehrt es zur Genüge. Die Anordnung der Tafel war dabei nicht mehr mit Geschmack durchzuführen.[2])

[1]) W. 227, Butsch 54.

[2]) Falls Holbein die Vorzeichnung in dieser Form lieferte, muss er sich durch seine Freude am Gehäuse zu dieser unglücklichen Komposition haben verleiten lassen. Die Tafel ist besonders ungeschickt angebracht, da es scheint, als sei sie mit dem Kopfe der dekorativen weiblichen Figur an einem Feston aufgehängt. Es ist aber nicht ausgeschlossen, dass J. F. hier ziemlich willkürlich ver-

Neben dieser hervorragenden Ausbildung der Illustration finden sich auch zahlreiche Rahmen, wo das Figürliche das Ornament nicht verdrängt, sondern sich in anmutigster Weise damit verbindet. In ähnlicher Weise wie am Epitaph werden die Figuren gerne etagenweise übereinander angeordnet — in ganz freier Weise z. B. von Holbein in Heitz 64 und 66 (Butsch 57) und von Urs Graf (Butsch 99). Nach italienischem Vorbild ist der Putto, nur in freierer nordischer Auffassung, für die Kandelaberleiste häufig von Urs Graf verwandt, z. B. Heitz 11 etc. oder wohl am reichsten und schönsten auf dem Holbeinschen Blatte Heitz 9.

Einige Randleisten Urs Grafs wie Butsch 38 und 40 bringen in der Säule eine architektonische Form; sie lehnen sich damit an Dürers Titel von 1513 (Butsch 3c).

Man muss hier noch zweier Basler Blätter gedenken, welche sich in der Anlage an seltenere italienische Formen anlehnen und rein ornamentale Kompositionen sind. Man findet sie gleichfalls bei Heitz (40 und 46). Trotzdem die nordische Verwilderung im Ornament hier sehr stark mitspricht, hat man doch wohl in diesen Darstellungen am ehesten den Einfluss eigentlicher Grottesken[1]) zu erkennen. Die Grotteske hat die Kunst des Nordens direkt sehr wenig beeinflusst;[2]) es war kein Raum für sie da, weil sie einer Fläche bedarf und ihr der Rahmen keine solche zur Verfügung stellte. So sind denn diese zwei Rahmen ihre einzigen Übersetzungen ins Deutsche, auch da unter dem Einflusse venezianischer Drucke bis zur Unkenntlichkeit entstellt.[3]) Frankreich hat die Grotteske früher als Deutschland (wo sie im Fuggerpalast z. B. 1570, aber von italienischer Hand, monumental verwertet wurde) aufgenommen. In der Schweiz trifft man ihre Verwendung im grossen nur in der französischen Gewölbemalerei der Kirche von Lutry am Genfersee (1577). Sie tritt also erst spät, selten und nur durch Frankreichs Vermittlung auf.

---

fuhr und vielleicht nur ein Holbeinsches Bild durch Anbringung der Tafel zum Titel stempeln wollte. Die angeführte Geschmacklosigkeit könnte man dann auf seine Rechnung setzen. Der Wert des Blattes ist meistens sehr hoch angeschlagen worden; in der Entwicklungsgeschichte des Titels bezeichnet es aber einen Rückschritt. Im Bande U II, 7 der Basler Sammlung ist das Motiv für einen Glasgemäldeentwurf benützt.

[1]) Für die Grotteske vgl. Schmarsow im Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen II. p. 131 ff.

[2]) Trotzdem Zoan Andreas Grottesken gewiss auch bekannt waren.

[3]) Schmid nennt im Repertorium XVIII, 6. Heft, Ambrosius Holbein als den Meister.

Titel von Hans Holbein d. J., Metallschnitt.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

Titel dagegen wie Heitz 48 (Butsch 42) und Heitz 48a sind freie Kopieen nach venezianischen Blättern, wie z. B. das der Biblia vulgare des Rusconi (1517 etc.).[1])

Unter die ornamentalen Umrahmungen ist noch eine der beliebtesten Zierformen der Renaissance zu zählen, der Kranz. Doch entfernt man sich hier vom Buchtitel, als dessen Einfassung nirgends dies einfache Motiv, welches überdies ja das Rund verlangte, gebraucht wurde. Der Kranz findet sich hauptsächlich zur Umrahmung von Wappen und Medaillons in der zeichnenden Kunst, wie auch direkt von da übernommen in der Zierplastik. Er ist eine der frühesten Renaissanceformen, die im Norden aufgenommen werden. Der Kranz, der als blosses Dekorationsmotiv ohne den Zweck der Umrahmung erscheint, muss später noch berührt werden.

Fig. 12. Wappen Amerbach. Steinrelief. Basel, hist. Museum.

Unter den nordischen Drucken mag der Burckmairsche Holzschnitt mit der Sancta Mater Ecclesia von 1508 (Butsch 19) zuerst das Motiv in Zirkulation gebracht haben. Nach Mantegneskem Vorbild bestehen die Kränze, die hier die Schilde umrahmen, aus Lorbeer und Früchten. In den schweizerischen Buchdruck tritt er durch Holbeins Titel von 1517 ein, der überhaupt stark durch Burckmairsche Motive beeinflusst ist.[2]) Im Basler Matrikelbuch, dessen heraldische

[1]) In Drucken des Froben von 1516 finden sich im Text einzelne Kopfleisten, welche direkt venezianischen Charakter tragen.

[2]) Woltmann giebt ihn als Nr. 1 dem Ambrosius, Schmid nimmt ihn für Hans in Anspruch. Da er sich im Motiv stark an Burckmair anlehnt, ist die Entscheidung nicht leicht.

Darstellungen die Stilwandlung des XVI. Jahrhunderts in interessantester Weise belegen, findet sich ein Lorbeerkranz mit fliegenden Bändern schon 1511 als Schildumrahmung. Am Getäfel von Aarau rahmt er 1520 das Aarauer Wappen und die Medaillons ein. Von da an tritt er ununterbrochen auf bis in die Zeit der Kartusche hinein.[1]) (Vgl. Fig. 12.)

Eine freiere ornamentale Umgestaltung erhält der Kranz schon recht früh. Er ist dann eher nur ein ornamentaler runder Rahmen, der sich aus allen möglichen Elementen der Renaissance, Delphinen, Füllhörnern, Laub- und Bandwerk zusammensetzt.[2]) Die reichste Ausbildung erhält er in dem speziell bernerischen Ornamentstil der Rundscheiben von Hindelbank.[3]) Er ist da zu einem kreisrunden breiten Rahmen erweitert, dessen Laubgewinde mit Putten, Medaillons etc. bereichert sind. So ist hier die Verwandtschaft mit dem strengen Kranze nur noch eine verschleierte; dies Prinzip der Wappenumrahmung leitet sich aber dennoch vom Kranz her, den die Renaissance einführt; denn die Gothik umrahmte den Schild mit Masswerkornament und dergleichen.

Es ist hier noch der Kartusche zu gedenken, jenes ornamentalen Rahmens, dessen allgemeine Bedeutung in der Stilentwicklung des XVI. Jahrhunderts schon weiter oben gewürdigt werden musste. Denn in ihr hat das sogenannte Rollwerk seinen vollendetsten Ausdruck gefunden. Ich unterscheide zwischen Rollwerk und Kartusche; das erste bezeichnet die elementare Form, aus der sich die Kartusche, ein gewöhnlich ovaler oder oblonger Rahmen, zusammensetzt. Über die Entstehung des Rollwerks findet man die interessantesten Notizen bei Lichtwark,[4]) so dass ich hier nur noch einige schweizerische Beispiele zur Ergänzung der Vorgeschichte dieser Form geben muss. Das Rollwerk ist eine geborene Rahmenform, da es sich am Rande der Schilde und Tafeln bildet und nicht selten sich aus der Verschlingung zweier Rahmen zusammensetzt. Die ersten Spuren von Formen, die dem Rollwerk in bestimmter Weise vorarbeiten, befinden sich an den Schilden. Doch ist erst die italienische Schildform dafür entscheidend, da die Aufrollung des gothischen Schildrandes die Symmetrie, welche in der Kartusche immer herrscht, noch nicht kennt. Die Anfänge der

[1]) Z. B. am Wappen Amerbach von 1550 im historischen Museum von Basel.
[2]) So Holbein, Butsch 57, Heitz 64.
[3]) Abb. Meisterwerke der Glasmalerei Nr. 38.
[4]) Ornamentstich p. 15 ff.

Kartusche liegen also wohl in der Übertragung der gothischen Rollung auf den symmetrischen Renaissanceschild.[1]) Sehr wichtig dafür ist Heitz 108 (Butsch 50), das Holbein anfangs der dreissiger Jahre zeichnete. Im übrigen ist Holbein jedoch sehr zurückhaltend bei der Rollung der Schilde; es gilt bei ihm der Typus wie Heitz 109 fast durchgängig. Er hält sich somit an den italienischen Idealschild. Er ist jedoch auch der erste, der, an dem bekannten Rahmen des Erasmus, in Deutschland ein ganz ausgebildetes Rollwerk einführt. Die frühen Rollungen aber verlassen die Schildform nicht. Eine Ausnahme davon macht das Druckerzeichen des Froben auf dem Titel Heitz 46, welches schon 1521 die herkömmliche Schildform ganz aufgibt und das Oval annimmt, somit wohl der früheste Vorläufer der eigentlichen Kartusche ist.[2])

Diese fällt nicht mehr in unsere Periode, sie führt die barocke Hochrenaissance ein. Im Buchdruck siegt sie sehr rasch über die architektonische und die ornamentale Leistenumrahmung. Sie nimmt da meistens die Ovalform an, besonders für Signete u. dergl. Mit dem oblongen Rahmen verbindet sich das Rollwerk erst etwas später. Es ist dazu eben seine Übertragung auf das architektonische Rahmenprinzip der Frührenaissance notwendig. Wahrscheinlich vollzog sich diese zuerst am Glasgemälde, welches die Ovalform anfänglich ausschloss. Typen wie

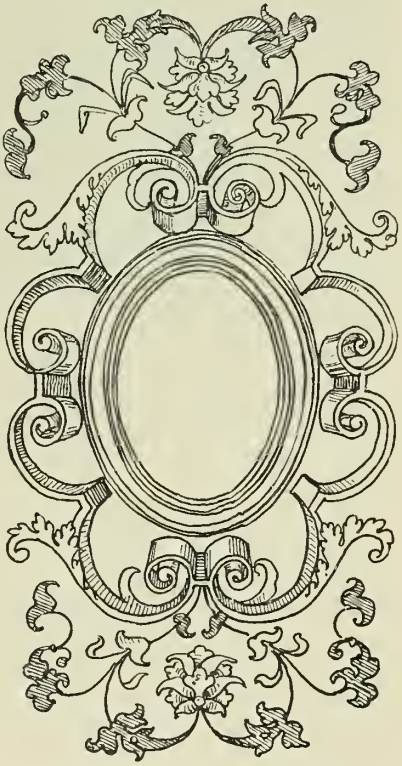


Fig. 13. Kartusche. Venedig 1541.

[1]) Symmetrische Schilde mit Anfängen von Rollung z. B.: Heitz 33 von 1517, 37 von 1519, 41 von 1520, 45 von 1520, ferner 159, 160, 161, 162, welche das allmähliche Vorrücken gegen die Kartusche belegen.

[2]) Es ist dies derselbe Titel, den ich auch bei der Grotteske erwähnte und den Schmid dem Ambrosius Holbein zuweist.

Butsch II 86 des Tobias Stimmer sind wohl zuerst am Glasgemälde in einer allmählichen Durchsetzung des architektonischen Gerüstes mit Rollwerkformen entstanden und von da in den Buchdruck übergegangen. So ist wenigstens in Süddeutschland für den Übergang der Kartusche zu einer in Rollwerk aufgelösten Architektur das Glasgemälde entscheidend; Stimmer und Ammann leiten ja für eine lange Periode den Geschmack im deutschen Buchdruck.[1])

Das Rollwerk nimmt nun schon reichen figürlichen Schmuck auf, meist Putten oder allegorische Figuren, deren selbständige Bedeutung sich aber ganz dem dekorativen Gedanken unterordnet — erst jetzt wird die Figur rein dekorativ verwendet.

Obgleich in Italien an den Umrahmungen des Bonasone einer der ersten Schritte gegen die Kartusche gethan war, ist Italien doch mässig in dieser Form. Die massgebende Ovalform hat sich aber jedenfalls hier entwickelt. Correggio bringt sie schon 1515 an der Dresdener Madonna an. Ein venezianisches Titelblatt, erschienen 1541 [2]) in »La Biblia la quale in se contiene i sacrosanti libri«, zeigt für die Ovalumrahmung einen interessanten Übergang zum Rollwerk. Die gerollten Formen treten noch nicht plastisch vor und der Akanthus ist noch nicht ganz überwunden. Solche Blätter werden wohl auf den Norden gewirkt haben. (Fig. 13.)

Überall aber bleibt das Rollwerk anfänglich auf den Rahmen beschränkt und entwickelt an dieser Stelle seine ungeheure dekorative Pracht. Alles geht in diesem einen dehn- und leicht variierbaren Motive auf.

Als Flächendekoration erscheint es in Verbindung mit der Maureske.[3])

[1]) Lichtwark charakterisiert a. a. O. p. 27 das Rollwerk der verschiedenen Länder. Frankreich und die Niederlande behalten einen klaren monumentalen Zug, weil dort das Rollwerk für grosse architektonische Dekorationen benutzt wurde und zum Teil auch da entstand. In Deutschland dagegen ist es die Form des Zeichners par excellence. Lichtwark bemerkt, dass Ammann auch einen monumentaleren Zug hineinbringt. Ich glaube, dass dies auf Rechnung der Glasscheibe zu setzen ist.

[2]) Ob zum erstenmal?

[3]) Vgl. Lichtwark, p. 26.

Fig. 14. Holzschnitzerei aus Aarau von 1520.

Das Umrahmungsprinzip in Werken der Zierplastik und der Kleinkunst.

Das italienische und französische Rollwerk trägt einen monumentalen Charakter, weil es sich an plastischen Arbeiten ausbildet. Deutschland dagegen behält eine wilde krause Form — die zeichnenden Künste bilden eben allein daran. So steht es auch in der ersten Periode der Renaissance. Die zeichnenden Künste beeinflussen die Plastik; nirgends ist der Fall umgekehrt.

Bei der Betrachtung derjenigen frühen Werke der Zierplastik, welche den Geist oder doch wenigstens die Form der Renaissance angenommen haben, ist die Holzplastik zuerst ins Auge zu fassen, da sie, beweglicher und weniger starr gebunden als die Steinhauerei, auch

günstigeren materiellen Bedingungen unterliegend, die neue Form früher übernimmt und ihren Zwecken gemäss gestaltet.

Es ist selbstverständlich und einleuchtend, dass in ausgeführten Werken der dekorativen Plastik jeder Art das Motiv der architektonischen Umrahmung relativ noch mehr Verwendung fand als in der zeichnenden Kunst. Denn es war eben beinahe das einzige dekora-

Fig. 15. Wappen von Aarau. Rathaus, Aarau.

tive Prinzip, welches sich für die plastische Behandlung eignete. Es war ja aus Architektur und dekorativer Plastik in die zeichnende Kunst übergegangen und wurde nun auf sein ursprüngliches Gebiet zurückgenommen. Durch den Mangel an anderen Vorlagen war diese natürliche Wahl überdies schon bestimmt.

Es sind hauptsächlich geschnitzte Wappendarstellungen, welche das architektonische Rahmenmotiv verwenden. (Aarau 1520.) Sie haben das Bestreben, es dem Buchtitel und der Scheibe gleichzuthun.

Schrank von ca. 1550. Zürich, Landesmuseum.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

Der bauliche Rahmen übernimmt in der Renaissance wenig neue Gebiete, er ist die Fortsetzung des gothischen. (Fig. 14 u. 15.)

Ein neues Feld entsteht ihm am Möbel als Füllungsmotiv, wo das Möbel durch Lisenen gegliedert ist. Er ist dann meist Umrahmung eines Wappens oder einer ornamentalen Darstellung, mit welcher er zusammen den Spiegel füllt. Beispiele: Truhe aus dem Wallis im Übergangsstile (Landesmuseum). Truhe Naegeli-Spillmann von 1525 im historischen Museum zu Bern, als Füllung der Füsse. Truhe von 1567, Landesmuseum, Truhe mit dem Wappen von Ulm von 1550 (Landesmuseum).[1]) (Fig. 5 u. 16.)

Die gesamte architektonische Gliederung des Möbels gehört nicht hierher und wurde schon oben besprochen.

Fig. 16. Truhe von 1550. Zürich, Landesmuseum.

Das Berner Chorgestühl ist nicht als ein Werk deutschen Geistes in seiner Gesamtanlage zu fassen. Das Detail daran ist aber oft ganz deutsch, hauptsächlich die Heiligen und Propheten, deren perspektivisch vertiefter Rahmen die beim Porträt beliebte Anordnung wiederholt.

Die Fragmente einer alten Vertäfelung neben dem Chorgestühl der Kathedrale von Lausanne zeigen den Versuch einer einheitlichen Wandgliederung, wobei der eigentliche Rahmen zurücktritt. Als ein Werk der Übergangszeit ist der Stil aber schwankend und unschön.

Die zeichnenden Künstler lieferten auch Möbelentwürfe,[2]) wie die Basler Sammlung beweist. Abgesehen von den augsburgischen

---

[1]) Ein Stuhl, Fribourg artistique 1890, Nr. 12.

[2]) Vgl. Lichtwark a. a. O., pag. 113.

Chorstuhlentwürfen, deren Kopieen die Basler Sammlung besitzt, tragen aber diese frühen Entwürfe mehr den Charakter von Festdekorationen als von Brauchmöbeln. (Das bekannte, von Lübke Deutsche Renaissance, p. 97 reproduzierte Bett und ein Stuhl unter den »Goldschmiederissen.«) Sie gehören unter die idealen Geräte, wie sie die Maler auf ihren Werken auch sonst anbringen. Sie entstehen rein aus malerischer, dekorativer Absicht, von ihrer eigentlichen Bestimmung wird abgesehen. So hat Holbein nur da, wo er sich in der gothischen Tradition hält (Ablassblatt, Evangelisten im neuen Testament) wirklich zur Ausführung geeignete Möbel geschaffen. Wo er im Renaissancegeschmack arbeitet, komponiert er in freien Motiven (z. B. auf den Todesbildern) oder in Anlehnung an den Epitaph (Thron des Kaisers). Dürers Throne (z. B. Triptychon, Zeichnung, Berlin) haben bellineske Anlage.

Das Handwerk vermag aber dennoch schon im Laufe der dreissiger Jahre einen neuen Möbeltypus zu schaffen, welcher durch eine feine Gliederung (meist durch Lisenen und schöne Profile) und wohl abgewogene Verhältnisse sich dem italienischen nähert und nicht nur eine Verkleidung des gothischen Gerippes mit Renaissancedetail ist. Solche Arbeiten sind unabhängig vom Einflusse der zeichnenden Kunst und am ehesten durch eingeführte italienische Werke angeregt. Der Ostschweiz scheinen die besten Vertreter dieser Richtung anzugehören. So eine grosse Truhe mit dem Wappen Muntprat im Landesmuseum. Sie ist ganz schlicht gehalten und wirkt nur durch die schönen Grössenverhältnisse; die Intarsia ist mit geometrischen Mustern diskret vertreten. Das gleiche gilt von einem grossen, im Detail schon stark klassizistischen Schranke des Landesmuseums.[1]) (Taf. XXIV.)

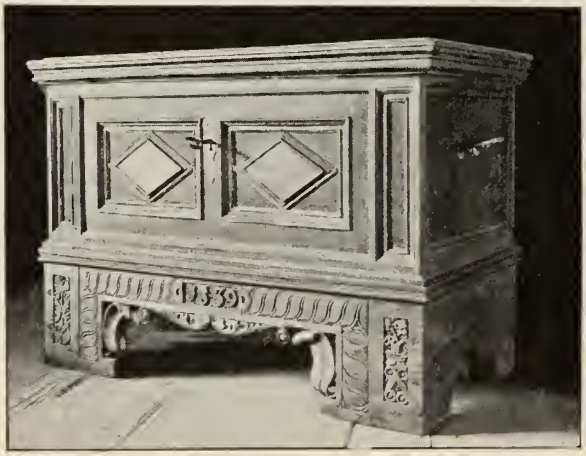
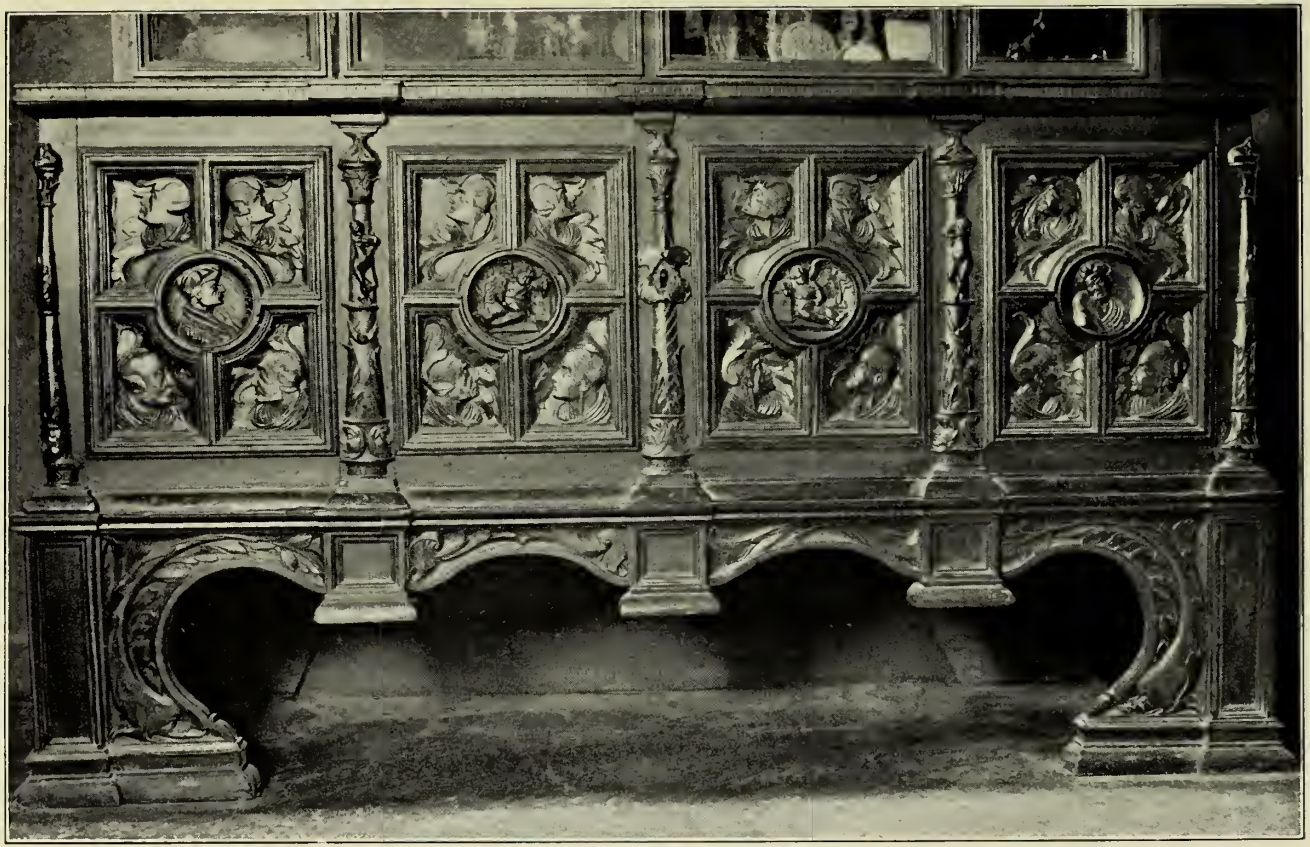


Fig. 17. Truhe von 1539. Zürich, Landesmuseum.

[1]) Oben ein Triglyphenfries mit Stierschädeln.



Sog. Truhe des Erasmus. Basel, Histor. Museum.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

Eine kleine aus Huttwyl stammende Truhe von 1539 (Landesmuseum) vertritt diesen gleichen Stil; die Füllungen der Lisenen bilden Intarsien und geschnitzte Kandelaberarabesken. Die Frontfüllungen nehmen rautenförmige Rahmenprofile ein. (Fig. 17.)

Ganz selbständig und von den zeichnenden Künsten im Motiv unberührt ist die sechseckige Kanzel der Eglise communale von Payerne. Ein gesteigertes Dekorationsbedürfnis, das sich in origineller Weise äussert, verrät allein die Neuerung im Stile.

Wohl eines der schönsten und interessantesten Möbel aus dieser Periode ist der sogenannte Trog des Erasmus im historischen Museum von Basel, datiert 1538.[1]) Die Front wird durch gebauchte Säulchen in vier Felder eingeteilt, welche von kassettierten Rahmenprofilen umgebene Medaillons schmücken. Die Eckfüsse sind mit Delphinen verziert. (Ob das Werk wirklich schweizerischen Ursprungs ist, wage ich nicht zu entscheiden.) (Taf. XXV.)

Eine wichtige Änderung des Typus bringt der Renaissancerahmen am Altare hervor.

Die Bilder des gothischen Altares waren von dünnen goldenen Stäben eingefasst, die Flügel stets beweglich. Die Renaissance betonte die Umrahmung stärker, das Ganze unterlag einer einheitlichen monumentalen Idee, und so ging allmählich die Beweglichkeit der Flügel verloren. Schon in der spätgothischen Zeit finden sich Anzeichen, dass man den geöffneten Altar fest und monumental gestalten will. Am ursprünglichen gothischen Typus ruhte nur das Mittelbild auf konsolenartigen Trägern, auf einem Unterbau. Schon 1510 sind an einem Altar der Eglise des Cordeliers in Freiburg diese Konsolen an den Seiten des Unterbaues hinausgeschoben, so dass beim geöffneten Altare die Flügel darauf ruhen, beim geschlossenen aber diese Träger unbeschäftigt über den Umfang des Altars hinausragen.[2]) Die Basler Entwürfesammlung gibt weitere Belege für diese allmähliche Wandlung. In Band U_1, Nr. 28, ist ein kleines Altärchen (elsässische Arbeit, datiert 1514) in Renaissanceformen ausgeführt. Der Sockel nimmt die ganze Breite der geöffneten Flügel ein, diese scheinen noch beweglich und der feste architektonische Rahmen des Mittelbildes tritt etwas zurück, um ihre Bewegung nicht zu hindern. Im Bande U_{13}, Nr. 88, dagegen sieht man ein noch gothisches Altärchen, dessen

[1]) Er stammt aus Amerbachs Besitz, dem Erasmus hat er dem Datum zufolge nie angehört.

[2]) Abb. Fribourg artistique 1890, 24.

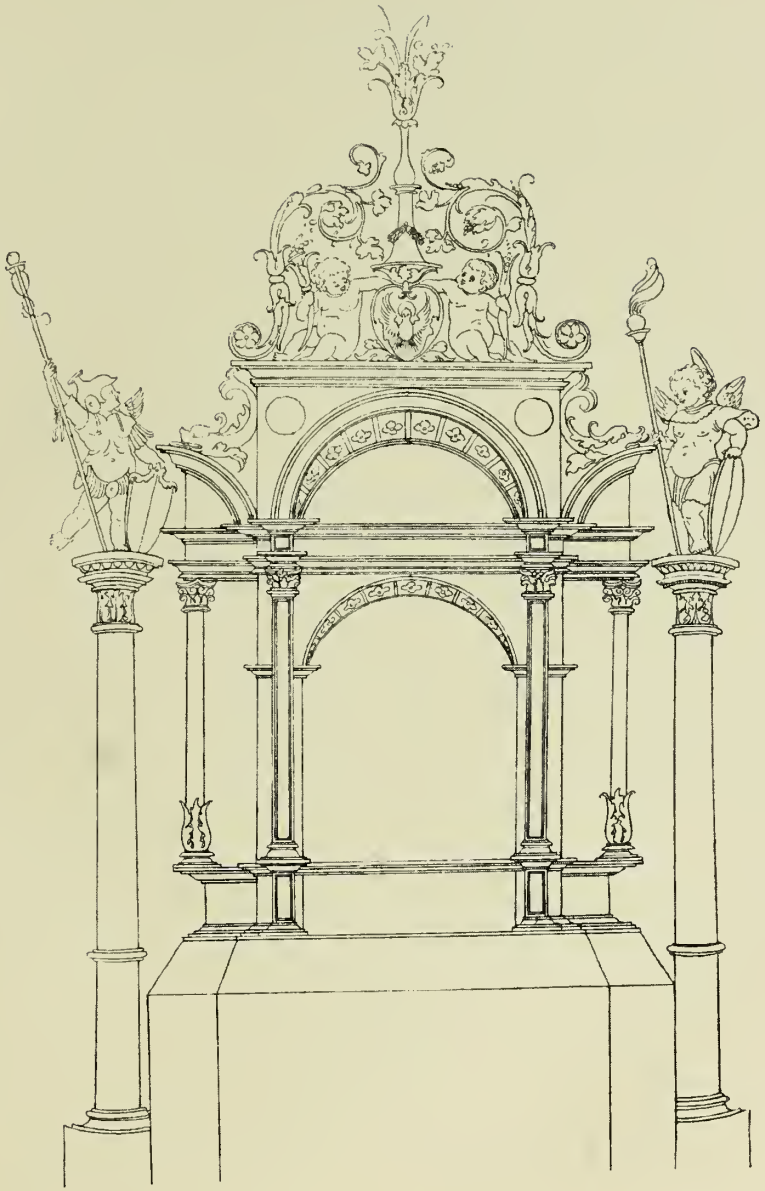
Seitenflügel schon fest sind und auf den gothischen Masswerkträgern ruhen (ca. 1520).

Den vollendeten Renaissancetypus tragen zwei Entwürfe augsburgischen Charakters im Band U 13.[1]) Nr. 101 ist besonders vortrefflich. (Taf. XXVI.) Der triumphbogenförmige Mittelbau hat einen festen architektonischen Rahmen erhalten, die Seitenflügel nehmen keine

Fig. 18. Altar aus Katzis. Zürich, Landesmuseum.

Bilder mehr auf, stellen aber mit ihren halben Rundbogengiebeln die richtige Übersetzung des alten Flügelprinzips dar. Auch die Leuchter haben einen ganz monumentalen Charakter erhalten, indem fackeltragende Putten auf hohen Säulen zu Seiten des Altars aufgestellt sind. Der Altar hat hier seine Umgestaltung vom Möbel zum Monument vollzogen. Ein schönes ausgeführtes Beispiel dieses Prinzips bietet ein

[1]) Nr. 92 und 101. Nr. 92 reprod. im Formenschatz 1877, Nr. 112.



Altarentwurf. Basler Goldschmiederisse.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

Altar von 1548 aus Moritzbrunn,[1]) wo die seitlichen Rahmen viel kleiner als der mittlere sind, sodass eine elegante, pyramidale Gesamtform entsteht. Geistreich gestaltet auch Daniel Hopfer in der Berliner Handzeichnung (2052) das neue Prinzip. Sein Altar besitzt eine einheitliche monumentale Form, an Stelle des Mittelbildes ist das Tabernakel getreten.

Das Altärchen von Katzis (Landesmuseum) zeigt das hergebrachte Prinzip, doch mit Übertragung des Schnitzwerks in eine Art von Dürerscher Renaissance. (Fig. 18.)

Der Altar der Frührenaissance in seiner Vollendung ist das Meisterwerk in der Luciuskapelle im Dom zu Chur. Der Gesamtaufbau ist von den feinsten Verhältnissen. Die althergebrachte Anordnung leuchtet noch durch; die Seitenflügel ruhen auf schönen Delphinkonsolen und enthalten je drei einzeln eingerahmte Gemälde übereinander. Über der von schlanken Kompositsäulen flankierten Mitteldarstellung setzen ornamentierte Pilaster den Rahmen fort und nehmen ein mit perspektivisch vertieftem Rahmen versehenes Breitbild in die Mitte. Dieser Aufbau ist wie der Mittelbau mit einem schönen Gesimse abgeschlossen; seitlich lehnt sich als Eckfüllung freies Schnitzwerk daran. Die geschnitzte Bekrönung gehört zum Schönsten, was die Renaissance bei uns in dieser Art hervorgebracht hat. (Taf. XXVII.)

Häufiger als in der Tischlerei ist die bauliche Umrahmung in der Steinplastik durchgeführt. Das Motiv vermählt sich hier wieder dem Stoffe, von dem es sich ursprünglich herleitet. Seine häufige Verwendung in der deutschen Renaissance ist um so natürlicher, als sich die ganze Renaissancearchitektur dieser Periode auf Thür- und Fensterrahmen beschränkt.

Die besten Werke entstanden da, wo man sich nahe an die zeichnenden Künste in den Formen anschloss. Wo der Steinhauer selbständig verfährt und mit einzelnen zufällig aufgefundenen Renaissancedetails zu wirken versucht, arbeitet er ohne Glück und steht gebannt im Kreise seiner gothischen Tradition. Es existieren noch ziemlich viele Beispiele dieses ganz handwerklich-praktischen Vorgehens, dem jedes Bewusstsein des neuen Stiles abgeht.

In Luzern sind uns mehrere Beispiele von solcher Weise dekorierten Thüren und Fenstern erhalten. Dass ausschliesslich Thüren und Fenster ausgeschmückt wurden, ist begreiflich; eine Fassaden-

[1]) Gestiftet von Moritz von Hutten, München, Bayerisches Nationalmuseum.

gliederung, welche, nach Art der italienischen Renaissance arbeitend, die gothische Gewöhnung verlassen hätte, war bei dem völligen Mangel an theoretischer Einführung des Renaissancestiles ausgeschlossen. Waren ja sogar auch die idealen Fassadenkonstruktionen nur weniger Maler, welche Italien gesehen hatten, über einen solchen, auf das Rahmenmotiv beschränkten Schmuck hinausgegangen. Sogar Holbein hatte keine Gliederung seiner idealen Architekturen versucht.

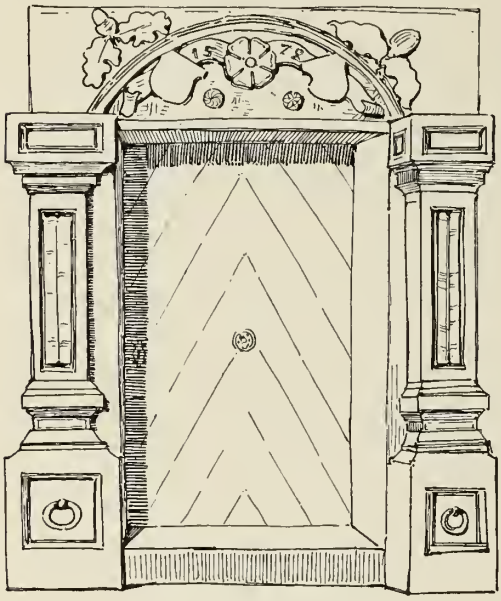


Fig. 19. Thür am Göldlinhause, Luzern.

Die beiden Thüren im Gödlinhause zu Luzern von 1524 sind vom Frühesten dieser Art. Obgleich zu dieser Zeit in der zeichnenden Kunst schon die vollendetsten Arbeiten für Epitaph und Portal erschienen waren, ist hier die Verwertung der italienischen Motive eine höchst primitive. Die Thüren schliessen in geradem Sturz und sind von plumpen Pilastern flankiert, deren Kapitäle gleich den Schäften auf den Fronten von einem schwach profilierten Rahmen eingefasst sind. Da am Sockel ein eiserner Ring in Stein nachgeahmt ist, wird der Steinarbeiter seine Renaissancekenntnis an einem Möbel jener Zeit erworben haben; von dem Einfluss der zeichnenden Kunst ist nichts zu bemerken. Der Flachbogen über der vorderen Thür hat ein gothisches Profil, er steht in keiner Beziehung zu den seitlichen Stützen. Das Bogenfeld zeigt ein noch grossenteils gothisches Dekorationsprinzip. (Fig. 19.) Von der hintern Thür ist im allgemeinen das gleiche zu sagen, nur dass hier ein breiter mit Rosetten besetzter Gurt den Bogen bildet.

An mehreren andern Häusern Luzerns sind nach gothischer Weise nur Bogendekorationen ohne seitliche Stützen angebracht. So an den Fenstern des Hauses Corraggioni, deren Formen sich nur teilweise der gothischen Welt entreissen. Wie hier ist auch an der Thüre

Altar des hl. Lucius. Chur, Dom.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

des »Schlüssels« eine Muschel als Hauptmotiv des Bogenfeldes angebracht. Der Bogen ruht nicht auf Stützen, sondern auf Masken. Am »goldenen Adler« und an einem Hause der Furrengasse ist an verschiedenen Fenstern gothisches Stabwerk in vielfacher Überschneidung beibehalten; den Renaissancecharakter verleihen der Arbeit nur Delphine u. dgl., die sich den Stäben anschmiegen.

In ähnlicher Weise eine Verbindung von gothischem Stabwerk mit dem Muschelmotiv an einem Hause der Rue du Château in Moudon.

In dieser rein praktischen Stilwandlung sind einige Thüren in Chur hervorragend, welche ein bedeutend einheitlicheres Gepräge tragen. Vor allen die jetzt entfernte Thür des Dalpischen Hauses an der oberen Gasse von 1528. Die Umrahmung besteht nicht aus Stützen und Gebälk, sondern aus einem von Profilrahmen umsäumten und mehrmals unterbrochenen Ornamentstreifen, welcher den Bogen begleitet. Durch eine Ergänzung des Bogens vermittelst kassettenartiger Zwickelfüllungen auf das Oblongum ist ein Anklang an die Triumphbogenform geschaffen. (Taf. XXVIII.) Von einem ähnlichen Ornamentrahmen ist ferner eine Thüre im ersten Stockwerke des Churer Rathauses von 1546 umgeben. Sie stammt vom gleichen Meister, der den grossen Kamin[1]) im Schlosse Haldenstein und die verschiedenen bauchigen Fenstersäulen ebendort geliefert hat. Die Renaissance hat hier überall noch etwas Plumpes und Unsicheres, zu einer Zeit, wo in Holzarbeiten bald das Höchste geleistet wurde. Noch 1575 schliesst die Thür des Menhardschen Hauses hinter der Martinskirche im Spitzbogen und das Renaissancedetail daran hat wenig Freiheit.

Auch in Detailbildungen ging die gothische Gewohnheit ungerne von ihrem Wege ab. Hie und da werden gothische Stäbe an Fenstern u. dgl. schüchtern umgebildet, indem die ornamentierte Basis sich etwas der Kandelaberform nähert. (Fenster des Schlosses Péraules, Hôtel du Cerf, Romont und Sakramentshäuschen von Glis, von 1539, alle höchst primitiv.)

Diejenigen Werke, welche am besten und entschiedensten die baulichen Formen der Frührenaissance tragen, sind die beiden kleinen Thüren in den hintern Höfen des Rathauses zu Basel (dat. 1535 und 1539).[2]) Sonst sitzt auch hier selbst in der dekorativen Plastik die

[1]) 1545.

[2]) Abb. in Burckhardt u. Wackernagel, Das Rathaus von Basel.

gothische Tradition fest. (Grabmal des Bonifacius Amerbach von 1562 im Kreuzgang des Münsters.) Seit dem stilistischen Aufschwung unter Holbeins Anregung war wieder ein Rückschritt eingetreten, bis der Barock mit seinen Epitaphien die Ausschmückung des Kreuzgangs unternahm.

Für Wappendarstellungen an Gebäuden wurde der architektonische Rahmen noch am häufigsten verwandt.[1]) Das Grabmal unterlag ähnlichen Bedingungen, da es auch meist nur ein Wappen trug, übernahm aber nur langsam die Renaissanceform. So ist das Grab des Peter von Englisperg in St. Jean zu Freiburg (1544)[2]) noch roh in den Renaissanceformen. Ein Grabmal von 1546 in der Kirche von Tänikon dagegen ist feiner ausgebildet und folgt dem allgemeinen süddeutschen Typus.[3]) (Fig. 20.)

Eine feinere und strengere Zeichnung weisen einige Grabplatten aus St. Pierre von Genf (dat. 1517 und 1531) auf.[4]) Es sind Chorherrengräber. Die Verstorbenen sind in Lebensgrösse auf der Platte dargestellt, eine richtige Architektur von Stützen und Gebälk umgibt sie; im Giebel einmal die Insignien der geistlichen Würde, das andere Mal das Wappen.[5]) Der traditionelle Typus ist hier in Renaissanceformen übersetzt.

Eine interessante Thür von 1565 aus dem Abtshof von Wyl (Landesmuseum) zeigt den stärksten Einfluss des damaligen Schreinerstils. Trotzdem sie mit ziemlichem Reichtum behandelt ist, bleibt das Motiv kleinlich: eine Einfassung von Pilastern, welche sich in verschiedene Stockwerke zerlegt. (Taf. XXIX.) — Eine Wappenumrahmung von 1566 im Abtshof ist schon barock.

So vermochte die Plastik den zeichnenden Künsten in keiner Weise nachzukommen und musste diesen die Entwicklung selbst solcher Typen überlassen, welche nur in ihr ihren höchsten Ausdruck hätten finden können.

---

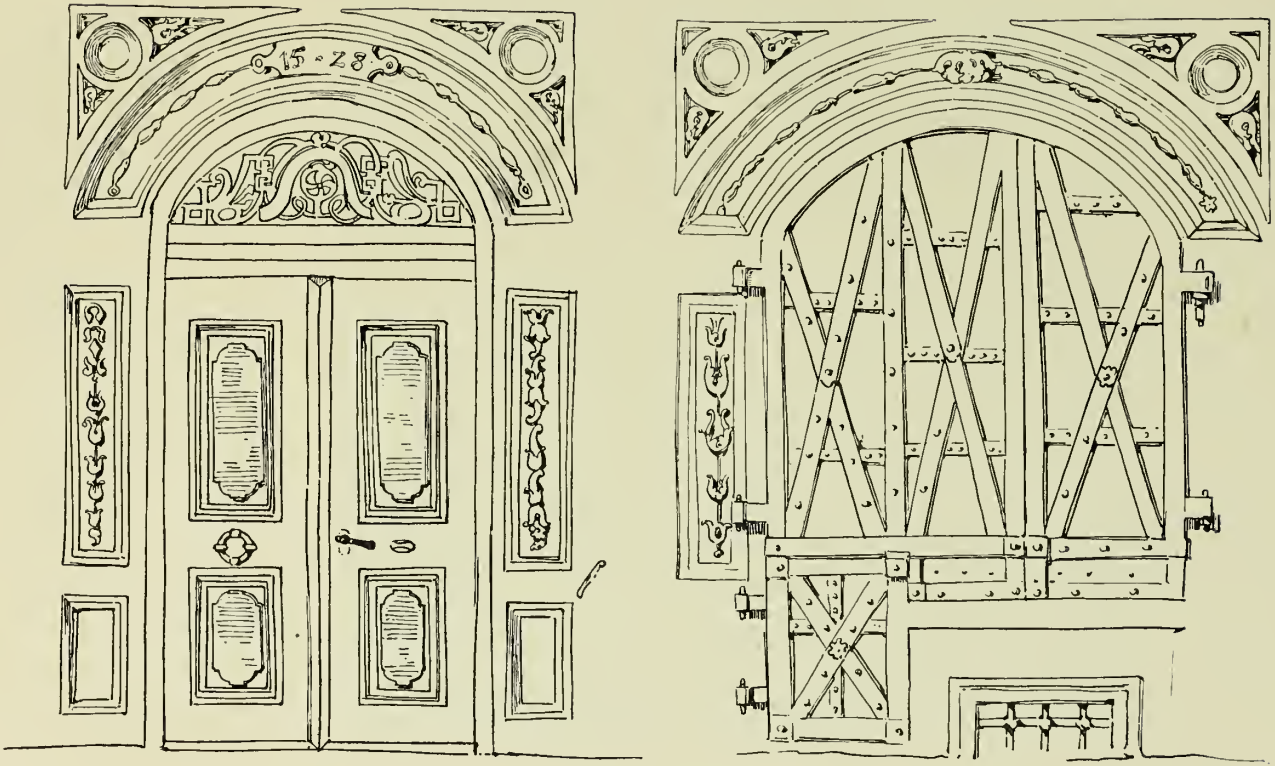
[1]) z. B. Wappen von Freiburg am Schloss von Murten. Schöner und interessanter ein Steinrelief von 1549 mit den Wappen Frölich und Rahn im Vigierschen Hause auf dem Kronenplatz zu Solothurn. Kandelabersäulen tragen ein perspektivisch in die Tiefe gehendes Gebälk mit Putten. Inschrift: ANGST VND NOT WERT BIS IN TOD. In der Turnhalle von Rheinau ein Steinrelief mit Wappen Wellenberg von ca. 1550.

[2]) Abb. Fribourg artistique 1894, 17.

[3]) Zahlreiche Beispiele im bayrischen Nationalmuseum.

[4]) Jetzt im Hofe des Musée archéologique in Genf.

[5]) Die Zeichnung ist in den Stein graviert.



Thür des ehemals Dalp'schen Hauses in Chur.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

Die schönen Architekturen am Schlosse von Avenches von 1567[1]) und an der »Maison d'Orleans« in Neuenburg können noch zur Frührenaissance gerechnet werden, gehören aber doch einer reiferen und von der unsrigen wesentlich abweichenden Entwicklung an. Sie sind durchaus französisch. (Fig. 21.)

Fig. 20. Grabmal in der Kirche von Tänikon.

Der Rittersche Palast in Luzern steht gleicherweise vereinzelt; er ist ein Werk italienischen Geistes. Sein Beispiel hat aber in Luzern gewirkt; bald darauf erstellte man im Göldlinschen Hause und später in dem daran anstossenden Hause[2]) Säulenhöfe in der Art des Ritterschen. Die Toskanische Ordnung und das rippenlose italienische

[1]) Vgl. Lambert et Rychner, L'architecture suisse.
[2]) Jetzt Herrn J. Bossard gehörend.

Fig. 21. Maison d'Orléans, Neuchâtel.

Zwillingsgewölbe treten somit zum erstenmal an wirklich schweizerischen Bauten auf. Es lehrt dies wieder, dass die ausführenden Künste sich wenig nach der zeichnenden Kunst richten, und dass sie praktische Beispiele und Vorbilder verlangen. Denn so viele ideale Hallen man damals im Norden schon konstruiert hatte, war doch keine ausgeführt worden, und erst das Beispiel des Ritterschen Palastes brachte die Bogenhalle der Renaissance zum Leben.

Thür von 1565 aus dem Abtshof in Wil.
Zürich, Landesmuseum.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

Die Füllung in der Renaissance.

In der gothischen Dekoration hatte ein wirres Ornament oft die ganze Fläche als teppichartiger Schmuck überwuchert.[1]) Die Neuerung der Renaissance besteht darin, dass sie strenge zwischen Rahmen und Füllung unterscheidet und ein abgewogenes Verhältnis zwischen beide bringt.

Die Bedeutung der Füllung kann natürlich in keinem Vergleich zu der des Rahmens stehn; doch bildet sich in ihr das Flächenornament der Renaissance aus.

Besonders die Werke der zeichnenden Kunst boten in ihren Rahmen Raum für Füllungen. Zum Beispiel als Schmuck der Sockelstücke monumentaler Titelblätter wurden figürliche Kompositionen gebraucht. Diese Art der Flächendekoration erhielt sich in der ganzen Frührenaissance, wurde aber mit der wachsenden Meisterschaft im Ornamentalen doch mehr vernachlässigt. Besonders Breitflächen forderten zu figürlichem Schmucke auf.[2]) Doch die italienischen Vorbilder lieferten auch hiefür vortreffliche ornamentale Füllungen. So kommt in der Renaissance die Füllung zu einer ganz andern Beliebtheit als in der Gothik; mit der Erweiterung des Motivkreises nimmt sie zu.

Das Wesen der Renaissancefüllung ist die strengste Symmetrie. In der Breitfüllung wird zur Betonung der Mitte, von der aus oder nach der hin sich das Ornament entwickelt, gerne ein Schild, Medaillon, Gefäss oder dergl. angenommen.[3])

---

[1]) Vgl. Schrank aus der Dompropstei Basel, historisches Museum.

[2]) Vgl. Holbein, Butsch 41, 44.

[3]) Vgl. Butsch 31 A, 31 B, 40, 49, 50, J. F. 56. Heitz 34, 38, 65, 95, ferner ornamentale Breitfüllungen am Chorgestühl von Worb (Fig. 23); am Plafond des gemalten Saales zu Stein a. Rhein.

Es sind immer abgeschlossene ornamentale Kompositionen, die für diesen Zweck eigens gemacht wurden; fortlaufende Muster kommen nur an den Friesen vor, welche eine Gruppe für sich bilden. Auch die Friese der Renaissance beobachten oft den Grundsatz der Symmetrie.[1])

Ganz auf die architektonische Umrahmung beschränkt bleibt das Motiv der Zwickelfüllung,[2]) wozu statuarischer Schmuck, in der zeichnenden Kunst auch gerne freie figürliche Kompositionen[3]) verwendet wurden. Am häufigsten sind aber das Dreiblatt, Medaillons, Gefässe und Rankenornamente.

Die Hochfüllung wird besonders reich an den Fronten von Pfeilern und Pilastern und auf Lisenen, meistens in der zeichnenden Kunst, durchgebildet. Die Motive sind meist aufstrebend, selten hängend; im Allgemeinen sind es die Formen, die bei der Leistenumrahmung schon erwähnt wurden.[4]) Italien bildete die Pilaster fast immer mit feinem Rahmenprofil und Füllung, kanellierte selten. Deutschland folgte in dieser ersten Periode seinem Beispiel.

Im Buchdruck wurde neben einer mehr plastischen Wiedergabe des Ornaments die Intarsiamanier übernommen, wo das Ornament entweder weiss auf schwarzem Grund oder umgekehrt erscheint. Pilaster und Lisenen sind selten ungefüllt, besonders auch in der Plastik (vornehmlich in Holz). Alle italienischen Motive werden wiederholt und neue kombiniert. Beim Eintritt der Intarsia in die Tischlerei werden die Lisenen nicht nur mit geometrischen Mustern, sondern sogar mit kleinen Architekturausschnitten gefüllt.[5])

Bogenfüllungen sind verhältnismässig selten, da überhaupt die Anordnung eines Bogenfeldes am baulichen Rahmen meistens vermieden wird.

Als Füllung von Quadrat und Kreis dient vornehmlich das Medaillon und die Rosette. Der kassettierte Renaissanceplafond liebt besonders diesen Schmuck, so lange seine Kassetten gleichwertig sind.[6])

---

[1]) Z. B. Holbeins Entwürfe W. 55, Basel.

[2]) Weitaus am häufigsten auf Glasgemälden, wo man ungezählte Beispiele finden wird; ferner auf Titelblättern, Wandgemälden wie z. B. in Stein a. Rh. und an Möbeln.

[3]) Wobei der Putto eine grosse Rolle spielt.

[4]) Am häufigsten wiederum auf Scheiben, Titelblättern etc. Dann an Möbeln: Chorstühle zu Bern, Truhe Nägeli, Bern, von den frühsten.

[5]) Schrank im Landesmuseum mit Triglyphenfries, Getäfel in Tänikon.

[6]) Zürich, Decke aus dem Schirmvogteiamt. Péraules, Plafond im Saal, wo die Kassetten etwas rautenförmig verschoben, und Tänikon.

Wo sie sich aber einem grossen geometrischen Muster (Sternmuster etc.) einfügen, erscheinen sie leer oder mit eigens zu dem Zwecke komponierten Ornament.[1]) Das Wappen tritt am Plafond auch gerne als Kassettenfüllung auf.

Bogenlaibungen kassettiert die deutsche Renaissance nach italienischem Vorbild mit Vorliebe. Als Füllung erscheinen dieselben Formen. An Scheibenumrahmungen auch etwa eine Art Lünetten in perspektivischer Ansicht.

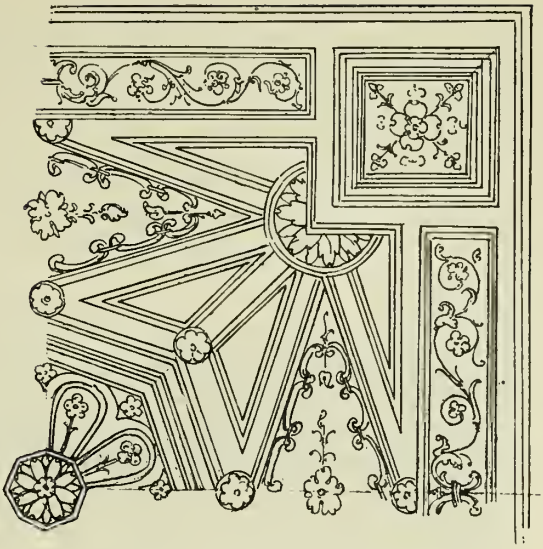


Fig. 22. Plafond. Basler Goldschmiederisse.

Einen neuen Aufschwung erhielt die Dekoration der Quadrat- und Kreisfüllung durch die Intarsiamuster der Maureske. Die Bildung ornamentaler Formen um einen festen Mittelpunkt ist hier in vollendeten Varianten gelöst. (Flötner, Maureskenbuch.) Die Intarsia leitet in diesen Formen zum Rollwerk hinüber.[2])

Das für den Plafond in Aufnahme gekommene System der Kassettierung wird als allgemeines Dekorationsprinzip überallhin übertragen. Rahmenprofile bilden dabei alle möglichen geometrischen Muster. Die Anwendung des Motivs an Möbeln und den Füllungen architektonischer Glieder scheint sich von dem oberitalienischen Inkrustationsverfahren herzuleiten, wo man in der Mitte der Füllung eine runde Scheibe und an den Seiten einfassende Kassetten anzubringen liebte.[3])

---

[1]) Basel, Bd. U 11, 124. (Fig. 22.)

[2]) Tänikon, wo auch Stilleben in Intarsia.

[3]) Häufig bei den Augsburgern. Von Holbein bei Heitz 106; wie dort auch das Intarsiamuster, das in einer bestimmten Gruppe Holbeinscher Blätter stets wiederkehrt. An Möbeln und Architekturen wohl am frühsten im alten Testament Holbeins, bei Saul, David, Salomon, Isaak, im Totentanz bei der Gräfin; beim Blatte des Achatz (W. 49) im alten Testament ein frühes Beispiel der rautenförmigen Füllung, noch bedeutender die rautenförmigen Füllungen auf W. 66 und W. 69 in Basel. Es sind dies Motive, welche von der französischen Frührenaissance auch sehr bevorzugt werden.

Ein anderes sehr beliebtes Motiv ist die rautenförmige Füllung, welche als Kassette oder als aufgesetzter Rahmen erscheint. (Truhe aus Huttwyl 1539, Landesmuseum etc.)

Ein schönes Beispiel einer reichen kassettierten Füllung am Schrein des Erasmus (Basel). (Taf. XXV.)

Eigentümlicherweise tritt in der Schweiz das in der französischen Gothik besonders beliebte Füllungsmotiv des gefältelten Pergaments erst in der Renaissanceperiode häufiger auf und behält dabei ganz

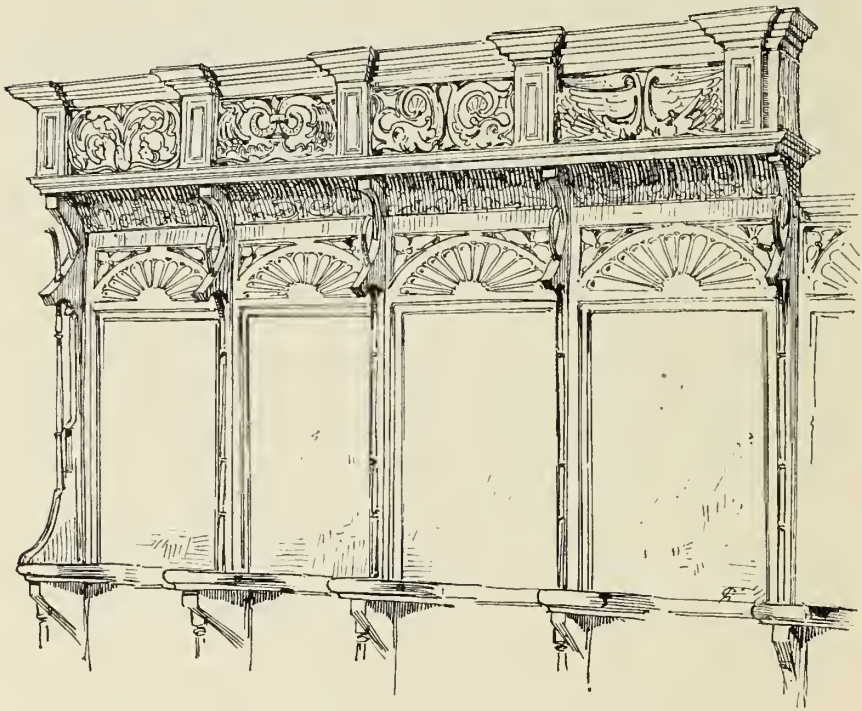


Fig. 23. Das Chorgestühl von Worb.

seine ursprüngliche Form bei. So an einem schönen Sitztrog in Freiburg,[1]) an der Thüre von Ittingen und als Pilasterfüllung am Göldlinhause; immer in Verbindung mit Renaissanceformen. In Niederdeutschland hält sich diese Dekoration hauptsächlich lange neben den Aldegreverschen Füllmotiven. Besonders die in deutschen Museen zahlreich vertretenen Stollenschränke zeigen häufig diese Mischung. Im Kunstgewerbemuseum in Dresden befindet sich ein aus Ulm

[1]) Fribourg artistique 1893, II.

stammender Schrank dieses Stiles, der also die Überleitung des Motivs nach Oberdeutschland belegt. Diese Mischwerke halten sich bis spät ins Jahrhundert hinein. Ein Versuch, das Pergament den Formen der Renaissance zu nähern, an einem Möbel des Germanischen Museums (1162).

Eine selbständige Ersetzung der gothischen Masswerkfüllungen an der Architektur des Blattes Bartsch 71 von Lukas van Leyden zeigt die interessante Kopie in der Basler Sammlung. (U II, 3.)

Rahmen und Füllung lösen sich also durch den Einfluss der Renaissance zu einem rhythmischen Verhältnis auseinander, und das Ornament der Füllung, sei es nun Breit- oder Hochfüllung, bildet sich gleichmässig um eine feste Mittellinie.

Gleichwie vor der gänzlichen Neubildung eines Möbeltypus der Renaissance die Meisterwerke oft nur durch den Rahmen Renaissancecharakter erhalten, so weisen sich andere nur durch ihre Füllmotive als Werke der Renaissance aus. Die niederdeutschen Stollenschränke u. dergl. sind hiefür das geläufigste Beispiel. Eine ähnliche Kredenz im Musée archéologique von Genf.[1]) Die Anlage ist gothisch, nur die Füllungen enthalten Renaissancerundbögen, deren Öffnungen eigentümlicherweise mit Masswerk ausgefüllt sind. Dem reizvollen kleinen Chorgestühl von Worb verleihen bei gothischem Typus auch nur die Füllungen des Baldachins Renaissancecharakter. (Fig. 23.)

Fig. 24. Kettenzug. Ornament am Stuhle der Supersaxo, Sitten.

Es müssen hier noch zwei Werke des reinsten Stiles Henry II. erwähnt werden, deren Hauptreiz ebenfalls in den wundervollen Hochfüllungen besteht, welche in Form von langen Ornamentstreifen zwischen der Lisenengliederung angebracht sind. Das eine, der Doppelsitz, mit hoher Rücklehne im Hause Supersaxo[2]) in Sitten und das andere ein

[1]) Ähnlich auch, Dressoir renaissance, Fribourg artistique 1890, 19.

[2]) Der Stil beweist, dass es nicht der Stuhl des bekannten Georg Supersaxo ist, die Devise G. W. G. (Gott will, Georg will) blieb in der Familie seit jenem ersten Georg ständig. Das Werk wird in die fünfziger oder sechziger Jahre gehören.

ebenfalls aus Sitten stammendes Getäfel, jetzt in Luzern.[1]) Diese Leisten weichen von den üblichen Kandelaberformen ab, ihr spezifisch französisches Muster gehört in die Gruppe der Kettenzüge (entrelaces). (Fig. 24.)

Die Bekrönung (der Aufsatz).

Am Passepartout der Buchtitel war nur Platz für eine solche, wo er sich als freies Monument aufbaute (vgl. Butsch 7 und 53). Ihre Motive decken sich meist mit denen der Breitfüllung, Gefässe, Füllhörner und Putti spielen dabei eine grosse Rolle. Der Aufsatz ist gleichseitig und besitzt einen festen Mittelpunkt. Fortlaufende Muster sind selten, so z. B. eine Art Palmette, die als Umbildung der gothischen Krabbe erscheint an der Petrusscheibe aus Carignan (in St. Nicolas, Freiburg).

In der zeichnenden Kunst[2]) konnten die Aufsätze keine grosse Bedeutung gewinnen. Sie kommen dafür häufig an Möbeln vor,[3]) wo sie als Ersatz der gothischen Zinnen etc. auftreten. In der frühen Renaissance ist er am gewöhnlichen Möbel seltener; er wird am meisten am feierlichen Geräte und Möbel angebracht. Der prachtvolle Aufsatz des Lucius-Altars in Chur wurde schon erwähnt. Noch reicher bilden ihn die Basler Altarentwürfe (desgl. bei Hopfer). Er ist da als durchbrochenes Schnitzwerk gedacht. Mit ähnlicher Schnitzerei wird auch die verschiedene Höhe von Mittelstück und Flügeln anmutig ausgeglichen. Delphine, Füllhörner[4]) etc. spielen da die Rolle, die seit Alberti[5]) an der italienischen Kirchenfassade die grosse Volute übernahm.

[1]) In der Villa des Herrn J. Bossard.
[2]) Vereinzelte Vignetten können im Motiv auch als Aufsätze aufgefasst werden.
[3]) Fribourg artistique 1893, II.
[4]) Wohl zu ähnlichem Zweck Basel, Band Us, 2.
[5]) Sta. Maria Novella, Florenz.

Fig. 25. Baldachin. Péraules, Schlosskapelle.

Am Berner Chorgestühl ist an die Stelle des gothischen Baldachins ein prachtvoller geschnitzter Aufsatz getreten. Jeder Pilaster der Rückwand setzt sich über dem Gesims in einem idealen Gefäss fort, an dem sich jederseitig Fabelwesen aufbäumen.

Fig. 26. Baldachin. Péraules, Schlosskapelle.

Eine merkwürdige Übersetzung erfährt der gothische Baldachin der Statuen in der Kapelle von Péraules. Die Figuren sind da von kleinen bemalten Himmeln aus gebranntem Ton überdacht, welche reiche Ornamente von Vasen, Füllhörnern, Najaden u. dergl. tragen. (Fig. 25 u. 26.)

Der untere Abschluss.

Die schwebend gedachten Wanddekorationen müssen als Gegenstück der Bekrönung auch einen unteren Abschluss besitzen. Die Epitaphtitel bildeten zuweilen dergleichen aus (Heitz 105 und 41).[1])

Sonst ist die Form selten, naturgemäss kommt sie noch an Orgeln vor (Orgel von St. Ulrich, Augsburg; alte Münsterorgel [aus St. Martin] im historischen Museum von Basel).

Die Konsole, obgleich keine rein dekorative, sondern eine struktive Form, gehört in ihrer dekorativen Ausstattung doch hierher, weil sie auch einen Abschluss nach unten bildet. So die Konsolen, auf denen die Heiligen in der Kapelle von Péraules stehen; ferner die des Kreuzganges von St. Georg in Stein a. Rh. und ihr italienisches Vorbild zu St. Johann in Schaffhausen von 1517.[2])

[1]) Und neues Testament von Thomas Wolff, Basel 1523; ein kleines vollständiges Epitaphrähmchen auf dem italienischen Stiche (Pass. V, p. 187, Nr. 95 a, Paris), welcher überhaupt in Deutschland eine Menge interessanter Motive verbreitet haben dürfte.

[2]) Aus Technik und Motiven dieser Konsolen geht klar hervor, dass sie keine deutsche Arbeit sein können. Sie dürften das Werk eines reisenden Italieners sein. Lübke beschreibt sie in seiner Deutschen Renaissance II. Aufl. I p. 258.

Fig. 27. Brunnen. Detail aus David und Bethseba.
Von Niklaus Manuel, Basel.

In der zeichnenden Kunst erscheint die Konsole oft in Volutenform; sie ist aber dann nicht Abschluss, sondern bloss Träger.

Das Gefäss als dekorative Form.

Erst in der Renaissance tritt das Gefäss als Dekorationsform auf, es erhält als solche eine wesentlich andere Form als als Gerät.[1])

In der Breitfüllung und dem Aufsatz tritt das italienisch geformte Gefäss besonders häufig auf. Die Kandelaber sind oft auch nur eine Häufung von Gefässen (Graf). Die breite, niedrige Schale ist am beliebtesten (z. B. Holbein, Butsch 53). Henkelgefässe sind schon seltener.[2]) (Fig. 28.)

Eine im Norden vereinzelte ganz italienische Form (Halsgefäss) an den Zwickelfüllungen und Postamenten von Stein a. Rh. (Taf. XXII.)

Eine lombardische dekorative Vasenform an dem Aufsatz des Berner Chorgestühls (vgl. Capella Colleoni, Bergamo); ähnliche Schalen an den Baldachinen von Péraules. Am strengsten

[1]) Dieses übergehe ich hier, da ich auf den vortrefflichen Abschnitt pag. 58—105 des Lichtwarkschen Buches verweisen kann.

[2]) Z. B. Holbein W. 55 und 74.

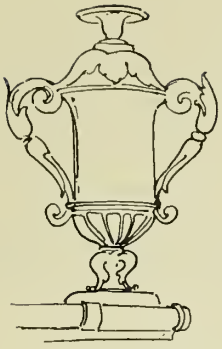


Fig. 28. Vase.
Detail aus Holbein W. 74.

antikisiert eine Urne auf einer Konsole von St. Johann (Schaffhausen). Solche Detailformen sind wichtig für die Beurteilung des Verhältnisses, in dem einzelne Werke zu Italien stehen.

Prachtvolle Vasen an der Umrahmung der Planeten von Burckmair (B. 41).

Eine gleichfalls rein dekorative Abart des Ziergefässes ist der Brunnen in der zeichnenden Kunst. Er ist nicht monumental, sondern phantastisch behandelt. (Manuel, Altorfer).[1]) Der Trog ist meistens eine weite, mit radialen Buckeln versehene Schale,[2]) oft mit mehrstöckigem Aufbau (Urs Graf, Butsch 99). Die Wasserspender schon in dieser freien Art auf dem paduanischen Stich der Fontana d'amore (XV. Jahrhundert).[3])

[1]) Manuel, Bethseba, Basel (Fig. 27), Altdorfer Bartsch 59.

[2]) Scheibe im Landesmuseum, Holzhalb 1534.

[3]) Vgl. Jahrb. d. K. Pr. K. XII, p. 216, Pissende Putti auch bei Zoan Andrea.

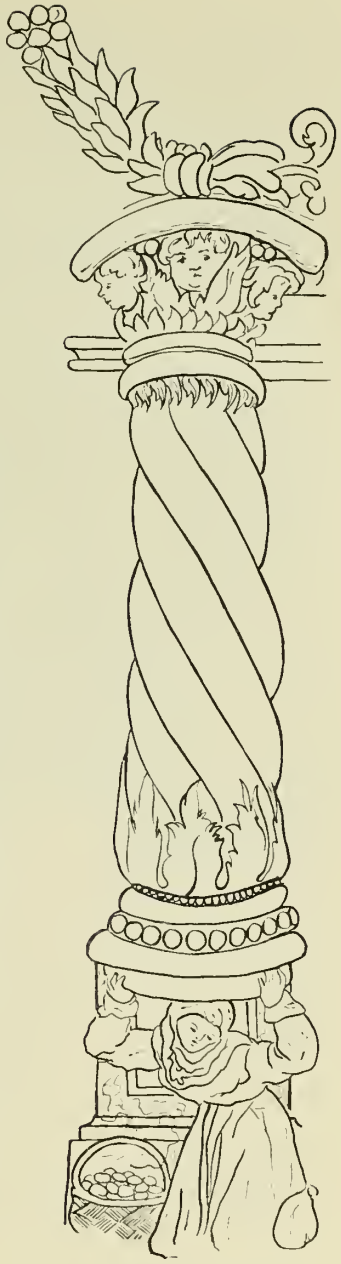


Fig. 29. Säule auf einem Glasbild. Wettingen.

Detailformen der Architektur und des architektonischen Rahmens.

Die Träger und Stützen.

Fig. 30. Detail aus dem anonymen Glasbildentwurf. Basel, U II 52.

Die Säule wird von der italienischen Renaissance mit Freude ausgebildet und verwertet. Die nordische Gothik hatte sie über dem Pfeiler fast ganz vergessen. Daher bleibt sie in der deutschen Renaissance lange Zeit rein dekorative Form ohne struktive Funktion. Gerade Holbein, der in Deutschland das feinste struktive Empfinden besitzt, braucht fast nur den Pfeiler. Wo bei ihm die Säule konstruktiv erscheint, weist sie meist unverkennbare Anklänge an romanische und frühgothische Formen.[1]) Als Glied der Architektur kommt die Renaissancesäule vor, aber in unschöner und wenig italienischer Behandlung auf W. 19, dem leidenden Christus, auf W. 62, auf dem Rathausbilde des Charondas und W. 90. Ambrosius bringt sie auf Butsch 48 und 63 an. Dürer verwendet die Säule nach italienischer Art auf Butsch 34, Burckmair öfters. Bei Holbein eine schöne italienische Säule auf W. 84. Hier dient das Kapitäl aber zugleich

[1]) W. 68 und 69, W. 108, W. 20 schöne Passion, (Otmarsheim), Todesbilder Nr. 2.

einer Statue als Postament. Man berührt hier die Funktion, welche die Säule in ihrer dekorativen Anwendung in Deutschland fast immer versieht. Sie trägt eine Figur; sehr oft auch, wenn sie einer Pfeilerarchitektur vorgelegt ist (das Motiv monumental z. B. in Sta. Corona zu Vicenza).[1])

Die rein dekorative Bedeutung, welche die deutsche Renaissance der Säule beilegt, ist am klarsten ausgedrückt in dem Dürer'schen Blatte des Simson in Berlin, wo einige Engelchen, die auf einer Spitze stehende, eine heidnische Gottheit tragende Säule im Gleichgewicht halten.[2])

Heidengötter werden auf Säulen dargestellt bei Salomons Abfall von Holbein auf dem Titel W. 220, von Manuel in seiner bekannten Fassade; dann die gleiche Szene in Wettingen von 1521 (Südseite Nr. 3), etc.

Fig. 31. Anonymer Glasbildrahmen. Basel, Band U II. 10.

Diese vorwiegende Anwendung der Säule als Bildsäule erklärt sich wohl allein daraus, dass sie in der spätgothischen Periode als Brunnensäule beinahe ausschliesslich so auftrat.

In der Renaissance ist die Brunnensäule auch weiterhin wichtig. Den Übergang von der gothischen Pfeilersäule zur Renaissancesäule: der Seevogelbrunnen (Historisches Museum, Basel), der Brunnen aus Kleinbasel (ebenda), dann eine noch achteckige Säule in Payerne (nur

[1]) Vgl. Urs Graf, Butsch 38, 39, 40 und His 314, dort nach Dürer Butsch 32, Butsch 84, Butsch 41 und 51. Holbein W. 239 und W. 240. Heitz pag. 77 und 79. Heitz 112, ferner mit Statuen Heitz 10, 103, 104, 106 und die Basler Handzeichnung U II. 10, welche wohl auf ein Holbeinsches Motiv zurückgeht. (Fig. 30 u. 31.)

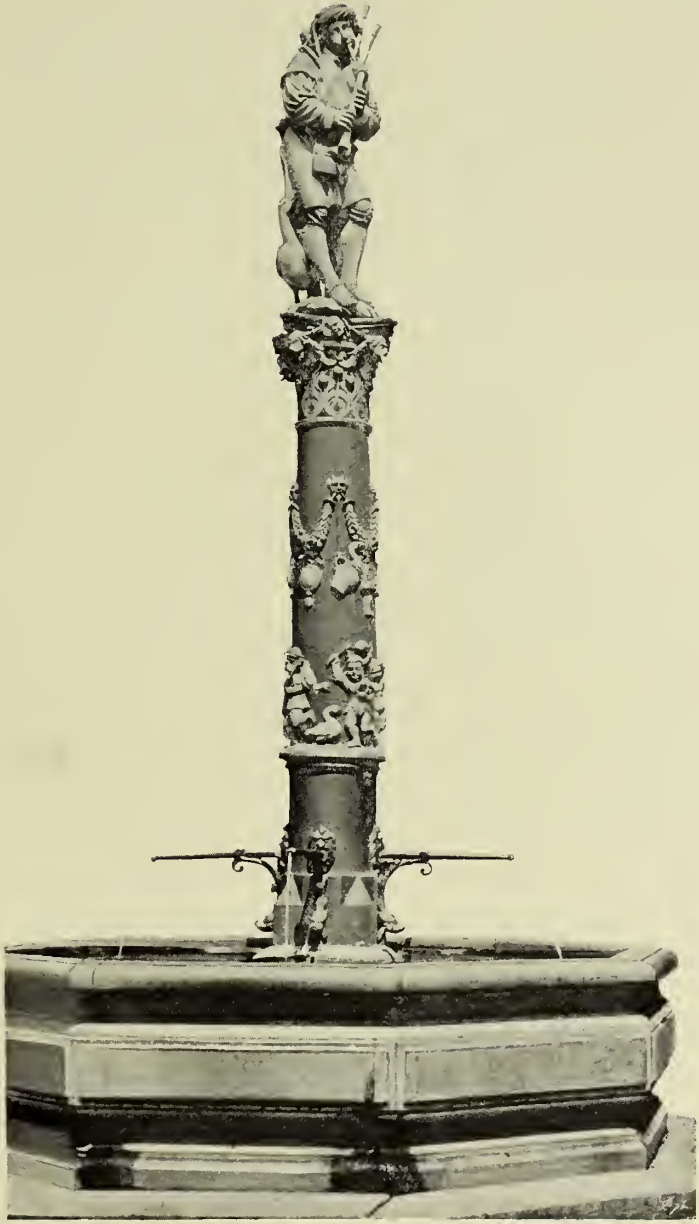
[2]) Ähnlich im Gedanken, die von einem Weibe getragene Säule am Rahmen der Scheibe St. Bernhards, Wettingen, Westseite 9. (Fig. 29.)

der Schild Renaissance). In vollendeter Renaissance dann der schöne Brunnen aus der Spalenvorstadt (Basel, historisches Museum), die bekannten Brunnen (Taf. XXX) von Bern und Freiburg,[1]) Moudon

Fig. 32. Brunnen in Moudon.

(Fig. 32), Orbe, Lausanne etc. Die Formen dieser Säulen halten sich an die gleichzeitig in der zeichnenden Kunst gebräuchlichen.

[1]) Die Freiburger Brunnen abgebildet im Fribourg artistique. 1890, 7, 20. 1892, 5, 17, 1893, 18, 1894, 15.



Der Dudelsackpfeiferbrunnen in Bern.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

Eine Eigentümlichkeit weist öfters die Stellung der Säule, sie ist nämlich gerne übereck (diagonal auf den Architrav) gestellt. (Dürer, Zeichnung von 1509 in Basel, Holbein, Haus zum Tanz). Es ist möglich, dass sich diese sonderbare Anordnung auch aus einer gothischen Tradition erklärt, da der gothische Pfeiler diagonal stand. Es kann aber auch nur die Absicht, das Kapitäl in einer schönen und reichern Ansicht zu zeigen, dazu veranlasst haben.[1])

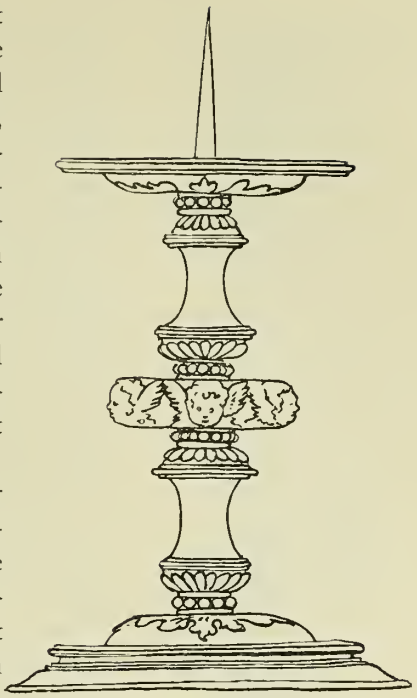


Fig. 33.
Kandelaber. Basler Goldschmiederisse.

Der Kandelaber. In der reichen dekorativen Kunst der Renaissance sind glatte Säulenschäfte selten. An ihre Stelle tritt der Kandelaberschaft, d. h. der Schaft setzt sich aus mannigfach geschwungenen Wulst- und Kehlteilen zusammen. Holbein beobachtet darin eine gewisse Mässigung, üppiger ist Manuel. Die Berner Glasmalerschule hat z. B. in einigen Scheiben von Utzenstorf, Worb etc. sehr schöne und reiche Kandelaber geliefert. (Fig. 37.) In der Glasmalerei wohl der schönste Kandelaber an der Erlachscheibe von Jegenstorf (1530). (Fig. 35.)

Der Versuch, einen Leuchter in Renaissanceformen zu bilden in der Eglise des Cordeliers zu Freiburg, am Altargemälde von 1510, ebenda ein Lesepult auf Kandelaberfuss. [2])

Holbein zieht die ornamentierte Säule dem Kandelaber vor; diesen bildet er unter niederländischer Anregung leicht und zierlich (W. 39, Basel). (Vgl. Fig. 34.) Sonst sind seine Stützen meistens massig.

In der zeichnenden Kunst überwiegt der Pfeiler den Pilaster, doch besteht keine scharfe Scheidung derselben. Zum Schmucke ist ihm oft eine Säule vorgelegt. Hie und da wird der Schaft von Ge-

[3]) Vgl. die originelle Stellung der Wandsäulen an der Maison d'Orlèans in Neuchâtel. (Fig. 21.)

[4]) Vgl. auch Basler Goldschmiedrisse. U XIII. (Fig. 33.)

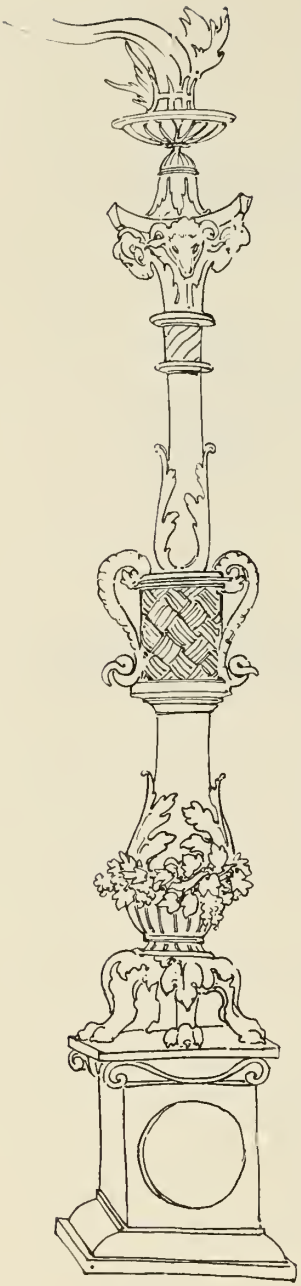


Fig. 34.
Kandelaber von Holbein.

simsen unterbrochen. Holbein behandelt den Schaft des Pfeilers dekorativ am freisten, besonders in den Umrahmungen der Basler Passionsfolge, z. B. W. 74.[1]) Ein Pfeiler bildet immer den Kern der Stütze, wo man einen festen baulichen Eindruck hervorbringen will.[2]) (Fig. 36).

Die Flächen der Pfeiler und Pilaster sind fast durchgängig ornamentiert (vgl. unter Füllung). Hie und da sind die Pfeilerflächen auch mit Rahmenprofilen kassettiert nach Art der Archivolten. Es ist dies wohl eine verfehlte Anwendung der Kassettierung an Stelle der dem Norden ungeläufigen Rustica.

Eine der lombardischen Plastik (Certosa, Dom von Como) entnommene Form: die Auflösung der Pfeilerfronten in Nischen mit Figuren.[3]) Der Versuch, in gleicher Weise am Säulenschaft Figuren anzubringen, ist gescheitert.

Wundervolle Pfeilerarchitekturen von Holbein (W. 91, und W. 66, 67). Die Kämpfergesimse führt er dabei an der Wand weiter. Eine Pilasterarchitektur am Rehabeambilde des Rathauses von Basel.[4])

Der Pfeiler als struktives Glied wird im allgemeinen gleichförmig gebildet, viel reichere Variationen der Dekoration erlebt der

[1]) Desgleichen W. 82 und am Holzschnitt: W. 217.

[2]) Charakteristisch die Pfeilerarchitektur des Holzschnittes W. 219, welcher eine Säule vorgesetzt ist.

[3]) Wettingen, Erlachscheibe ca. 1520, Abbildung »Meisterwerke« Nr. 13, dort 1562 (!) datiert und Scheibe des Seb. von Stein 1520, Wettingen, Westseite 29.

[4]) Schön auch die Scheiben von Diessbach in Worb und Péraules. Vgl. das Werk: Meisterwerke der Glasmalerei, Nr. 27 und 28.

Säulenschaft. Ganz glatte Säulen sind ausgeschlossen, zum mindesten ist der untere Teil ornamentiert[1]) oder der grössere Schaftteil ist ornamentiert und allenfalls ein pfeilerartiger, gefüllter Unterschaft darunter gesetzt. (Auch oft eigentliches Stylobat.) W. 222, Heitz 106, Rathausbild mit Valerianus. Der Ornamentschmuck ist hier überall skulptiert gedacht,[2]) oft sogar am untern Schaftteil reicher Figurenschmuck. (Rathausbild mit Charondas, Dudelsackpfeiferbrunnen, Bern etc., W. 239, Heitz 104.)

Kanneliert ist der Schaft höchst selten; in klassischer Weise sogar erst nach dem Eintritt der theoretischen Richtung. Am ehesten wird die Kannelierung gewunden und ist dabei scharfkantig.[3]) Dies Prinzip scheint nicht von Italien übernommen, sondern die Fortsetzung der gothischen gewundenen Stabbündelschäfte.[4]) Die Säulenwindung (bei Froschauer 1545) ist dagegen wohl schon barock.

Der Schaft ist meistens stark geschwellt, wo diese Windung hinzutritt. Überhaupt ist die Bauchung der Säule in der nordischen

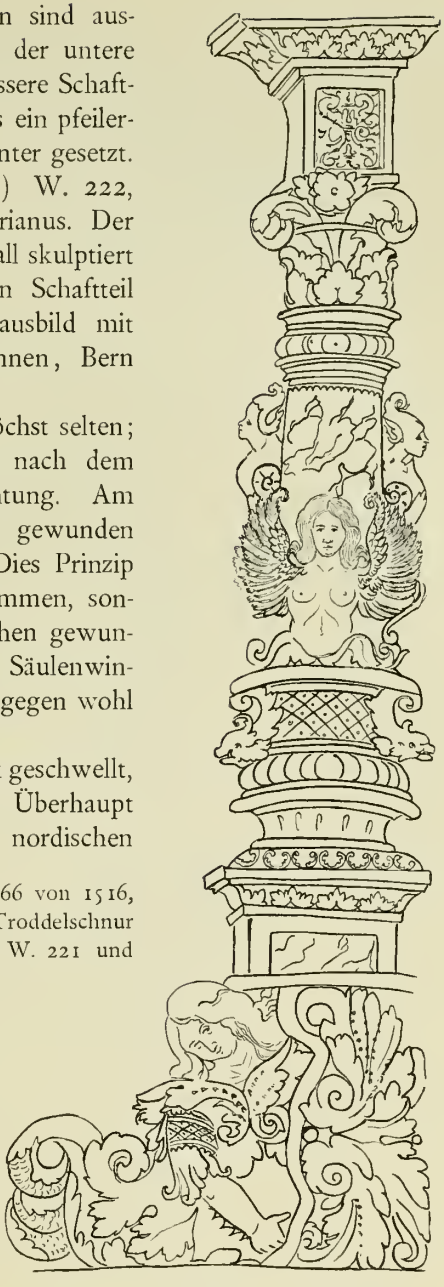


Fig. 35. Kandelaber. Erlachscheibe, Jegenstorf.

[1]) Gebaucht bei Urs Graf H. 366 von 1516, wo der glatte Schaftteil von einer Troddelschnur umwunden, dann von Holbein 1523 W. 221 und W. 190, W. 234.

[2]) Ein einflussreiches Vorbild war wohl Nicoletto Bartsch 3.

[3]) Worb, Scheiben.

[4]) Ein Brunnen von 1546 in Biel belegt den Übergang, dann die Scheiben von Péraules Nr. 10 und 11 (Sudario) abgebildeter Meisterwerke Nr. 26, Wettingen (Südseite Nr. 3 und Westseite 9), Holbein W. 68, und ein Deckenträger von 1544 im historischen Museum Basel.

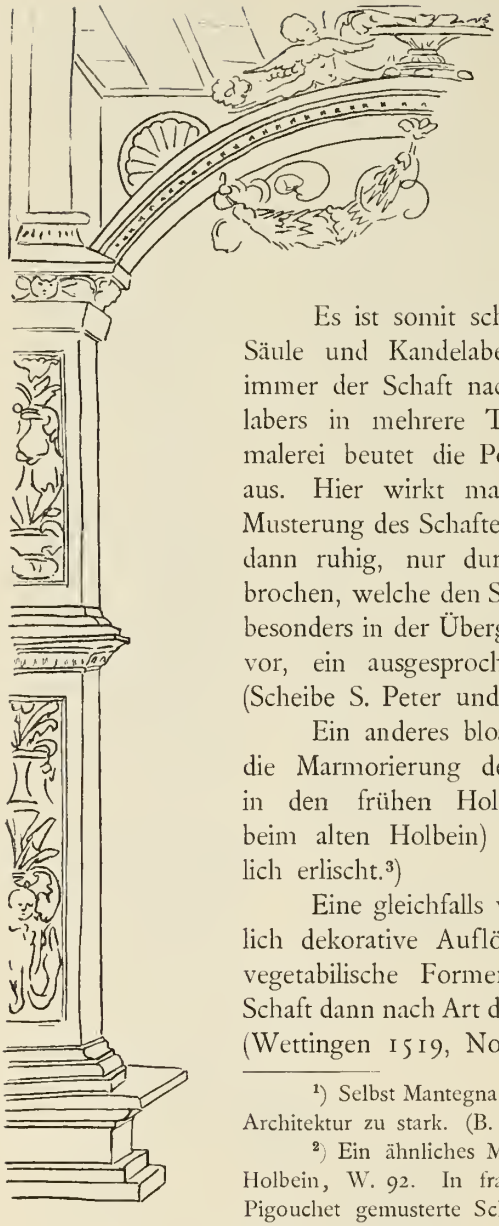


Fig. 36. Pfeiler aus dem Bande U I (75) Basel.

Renaissance sehr beliebt.[1]) Der Schaft schwillt entweder gleichmässig an und ab, oder der grösste Umfang bleibt in der untern Hälfte. Meistens legt sich dann ein Kelch und Blattwerk um die Bauchung. Diese Form ist die häufigste.

Es ist somit schwer, eine Grenze zwischen Säule und Kandelaber zu ziehen, da sich fast immer der Schaft nach dem Vorbilde des Kandelabers in mehrere Teile zerlegt. In der Glasmalerei beutet die Polychromie diese Vielteilung aus. Hier wirkt man auch oft nur durch die Musterung des Schaftes. Das Profil der Säule bleibt dann ruhig, nur durch umgelegte Ringe unterbrochen, welche den Schaft zerlegen. Es kommen, besonders in der Übergangszeit, viele solche Muster vor, ein ausgesprochen französisches in Ligerz (Scheibe S. Peter und S. Vinzenz).[2]) (Fig. 38.)

Ein anderes bloss malerisches Verfahren ist die Marmorierung des Schaftes, die besonders in den frühen Holbeinischen Arbeiten (schon beim alten Holbein) oft vorkommt und allmählich erlischt.[3])

Eine gleichfalls weniger monumentale, ziemlich dekorative Auflösung der Stütze ist die in vegetabilische Formen. Am liebsten wird der Schaft dann nach Art des Lorbeerkranzes geschuppt. (Wettingen 1519, Nordseite 73.)[4]) (Taf. IV.)

[1]) Selbst Mantegna schwellt die Säule in dekorativer Architektur zu stark. (B. 1.)

[2]) Ein ähnliches Muster, in Skulptur gedacht von Holbein, W. 92. In französischen livres d'heures von Pigouchet gemusterte Schäfte. Abbildung in Soleil, Les heures gothiques, Rouen.

[3]) Verhältnismässig spät 1530, Erlachscheibe, Jegenstorf.

[4]) Abbildung »Meisterwerke« Nr. 4, 18.

Dies sind die Hauptformen; das Detail wird ganz individuell gebildet, da das Wesen der nordischen Renaissance auf einem völligen Mangel an tonangebenden Schemen beruht.

Ebenso mannigfaltig ist die Kapitälbildung. In der Übergangszeit löst sich das Kapitäl noch gerne in Laubwerk auf, wird aber allmählich fester und nimmt als Grundform das italienische Renaissance-Kapitäl an.[1]) Der Ansatz wird durch einen Ring bezeichnet, darüber ein hoher, oft von Blattwerk umgebener und kannelierter Hals, unter der stark geschweiften Plinthe kleine Voluten ausbiegend. Auch Holbein tastet lange in diesen Formen herum. Er lässt sogar die Voluten unverhüllt vom Ring aus aufsteigen, der Abacus ist dabei zu einem Wulste eingeschrumpft (W. 19, W. 90) oder die Voluten sind unorganisch diesem Wulste angehängt (W. 62). Auf W. 221 (Butsch 56, Heitz 65) ein gleicher Wulst, die mangelnde Deckplatte durch ein Gebälk mit Simaprofil ersetzt. Holbein versucht offenbar für die Säule eine originelle Kapitälform nach Art des bekannteren italienischen Pilasterkapitäls zu finden. Überall,

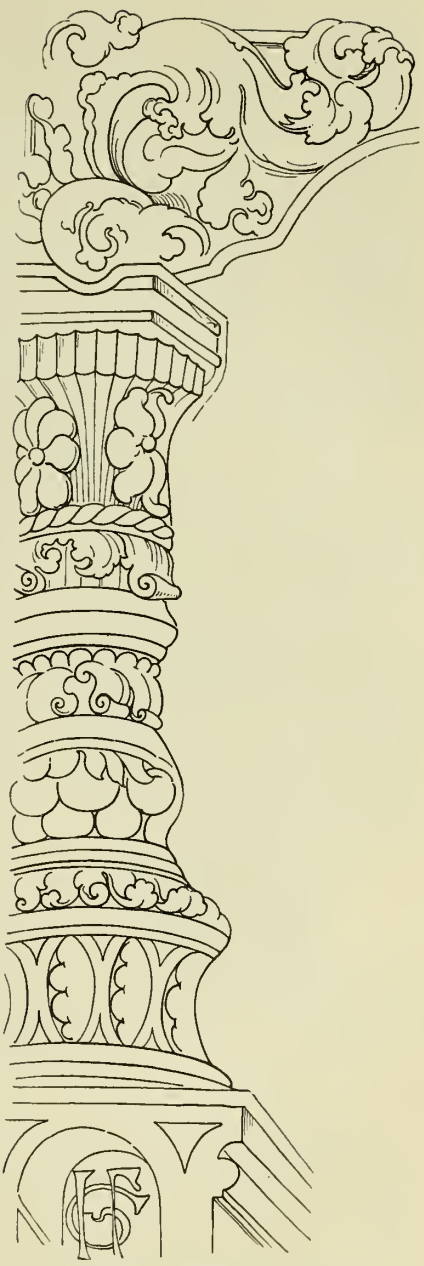


Fig. 37.
Säule von F. Griebel, Wettingen.

[1]) Der alte Holbein bringt dies schon 1512 auf dem Wunder des h. Ulrich (Augsburg) an, er kennt es wohl durch Burckmair.

Fig. 38. Detail einer Scheibe in Liger 3.

wo dies Kapitäl erscheint, ist das Gebälk nach Art der Postamente behandelt, oben und unten mit einem Profile.[1]) Die Vermittlung dieses runden Wulstes und des viereckigen Gebälks versucht er, indem er statt der Voluten je vier kleine Trägerchen nach Art der alten Eckplättchen der Basen anfügt. Sie sollen so die viereckige Deckplatte ersetzen.[2]) Basen und Kapitäle sind daher oft nach dem gleichen System gebildet. (Vgl. Basen an W. 119. Fig. 40.) Die Kapitäle von W. 69 sind lediglich auf den Kopf gestellte gothische Basen. (Fig. 41.)

Das gleiche Problem findet man an den Kapitälen auf U II, 12 (Basel). Hier ist der Abacus durch ein langarmiges, zwischen Wulst und Gebälk geschobenes Kreuz, welches die Ecken (für das Auge) stützen soll, ersetzt. (Dieser Umstand spricht vielleicht für die ursprünglich Holbeinsche Idee des Blattes.)

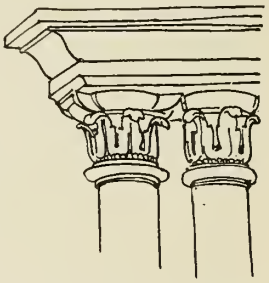


Fig. 39. Kapitäle aus Holbein W. 119.

Auf W. 69 bringt aber Holbein an den Pfeilern schon das übliche italienische Pilasterkapitäl an. Am glücklichsten auf die Säule übertragen ist dies Kapitäl in W. 84, Anna selbdritt und am gemalten Rahmen zu Frobens Caduceus im Museum von Basel (Fig. 42), u. W. 112, Matrikelbuch.[3])

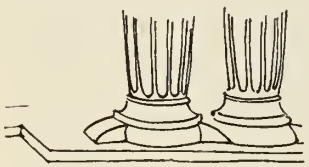


Fig. 40. Basen aus Holbein W. 119.

Ganz rein italienische Kapitäle am Berner Chorgestühl.

Daneben kommen unzählige Varianten vor; von der primitiven Urform eines Wulstes oder einer Kehle bis zur reichen Kombination aus Blattwerk, Schilden, Korbformen, Lebewesen, Kan-

[1]) Besonders deutlich auf W. 53, Abbildung Tafel XVI; ein Blatt, das für das Hertensteinhaus in Luzern entstanden zu sein scheint. Der starke Gebrauch der Marmorierung ist koloristisch begründet und geht auf augsburgische Anregungen zurück. Die barbarische Behandlung des Gebälks zeigt, wie unrecht man Holbein thut, wenn man ihn gerade in dieser Zeit mit Italien in Berührung bringt.

[2]) Z. B. Charondasbild, St. Katharina W. 87, W. 92. W. 82. (Fig. 44.)

[3]) Repr. His. Dessins d'ornement Pl. XXIII und V.

delaber- und Vasenteilen. Die Verfolgung ins Einzelne wäre unmöglich; struktive Probleme wie bei Holbein zeigen sich kaum, die Formen werden in ausschliesslich dekorativer Absicht aufs freieste ausgebeutet.[1])

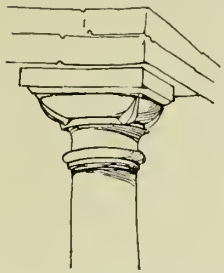


Fig. 41. Kapitäl, Detail aus Holbein, W. 69.

Daneben hin und wieder ein Zurückgehen auf romanische Kapitäle.[2]) Im Wunsche, Antike zu geben, greift man nach der romanischen Form; gleich wie der Italiener sucht auch der Deutsche die Antike im eigenen Lande und glaubt sie im Romanischen zu finden. Vielleicht mögen bei dem Mangel an historischer Kritik die romanischen Denkmäler damals im Norden vielfach für antik gehalten worden sein.

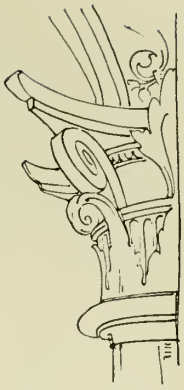


Fig. 42. Kapitäl von Holbein.

Am monumentalen Rahmen ist das gerade Gebälk sehr selten, fast immer tritt der Bogen an seine Stelle. Ein gerades Gebälk, Platte, W. 69 und 70. Sonst nur an Gehäusen und Architekturen. (Am Epitaphrahmen W. 221 auch als durchlaufendes Gesims.) Eine strenge Architravform ist dabei nicht beobachtet, Postamente und Architrav sind oft gleich gebildet. Auch auf italienischen Werken der zeichnenden Kunst ist der Architrav oft mit grösster Freiheit behandelt, die strenge Dreiteilung erscheint bei Holbein

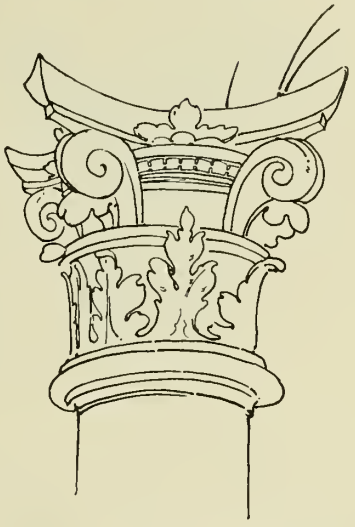


Fig. 43. Kapitäl, Detail aus Holbein, W. 84.

[1]) Die klassischen Ordnungen sind ein Ergebnis der Theorie. Hans Blum, Von den fünff Sülen, Froschauer, Zürich 1558. Ein frühes jonisches Kapitäl bei Holbein, Paulus 1540 W. 192, dann eines auf der Scheibe von Aarau in Stein 1543 (nach Vogtherr?).

[2]) Kap. von 1508 auf einer Scheibe des historischen Museum Basel; auf einer Scheibe des Bischofs Christoph von Basel von 1522 (ebenda), auf dem Zaleukosbild von Holbein, am Rahmen der hl. Afra im Hause Corraggioni, auf der Scheibe

nur am Hause zum Tanz und der späten Zeichnung mit den Einhörnern, sonst hat der Architrav oft nach unten und oben ein Gesims. (Fig. 44.) Daneben auch bloss ein unprofilierter, mit Friesornament geschmückter Balken. (Fig. 45.)

Der Rankenfries ist am häufigsten; er besitzt meistens ein fortlaufendes Muster, das sich aber in bestimmten Intervallen stets wiederholt.[1]) Unter die frühsten dieser ausgesprochenen Friesornamente gehört der mit den Stierschädeln auf dem Titel W. 226. Das gleiche Motiv auf einem Blatte der Bürkischen Sammlung Bd. II. Fol. 29. Erst die Theorie bringt den Stierschädel in seiner klassischen Bestimmung als Metopenfüllung auf. (Schrank im Landesmuseum.) Die Triglyphen[2]) beherrschen seit der Mitte des Jahrhunderts eine Zeit lang den Fries. (Zimmer aus Flims, im Kunstgewerbemuseum von Leipzig.) Der Stierschädel, von Ranken verbunden von Holbein W. 90.[3]) Rosetten als Friesdekoration mit Ranken verbunden[4]) auf W. 19. Holbein bringt auch auf dem Charondasbilde einen strengen Figurenfries. Diese antiken Motive treten aber hinter dem eigentlichen symmetrischen Renaissancefries zurück, welcher ein Mittelstück besitzt und so nur eine bandartig ausgezogene Breitfüllung ist. Die klassischen Beispiele dafür liefert Holbein am Haus zum Tanz,[5]) und auf W. 55 etc. Ganz rein italienische Friese an den Rücklehnen der vorderen Sitzreihe des Berner Chorgestühls; dort auch

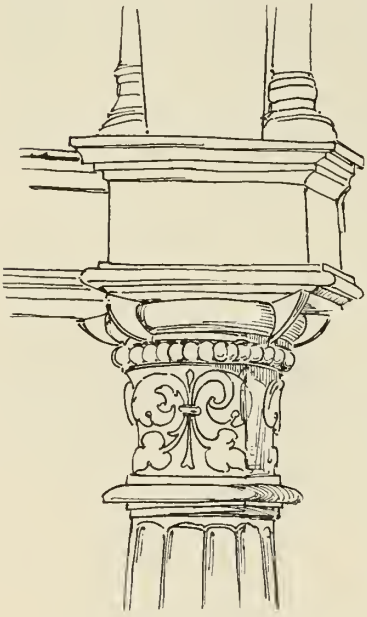


Fig. 44.
Kapitäl aus Holbein W. 82.

der Verkündigung in Jegenstorf und 1524 auf einer Scheibe in Grossaffoltern, und 1523 Scheibe von Zürich bei Prof. Rahn in Zürich. Sehr deutlich auch auf der Manuelschen Madonna in Berlin. Aldegrever verwendet auch auf seinen Architekturen oft ein kleines Würfelkapitäl noch um die Mitte des Jahrhunderts.

[1]) Häufig Palmette, vgl. Butsch 7.

[2]) 1536 erscheinen in Italien die Friesordnungen des Meisters A. V.

[3]) Desgl. W. 226 (Butsch 53) und W. 220.

[4]) Vorbild bei Rosex Bartsch 6.

[5]) Hier ist er allerdings eher die Dekoration einer Attika als Fries.

die vollendetsten Repräsentanten des Renaissance-Blattwerks in der Schweiz. Schöne deutsche Vorbilder in augsburgischen Drucken von 1515 und 16, Muther[1]) Nr. 909 u. 942.

Zu dem geraden Gebälk tritt fast immer noch ein Bogen oder Giebel hinzu, so dass ein Bogen- oder Giebelfeld entsteht. Der Giebel ist seltener (U II 9, Basel, W 82) und meist später (U I 45 ca. 1540, zählt schon in die Stilgruppe, welche in C. v. Aegeri gipfelt). Ornamentierte Bogenfelder W. 62, U II 10. (Fig. 31.) Dagegen künstlich geschaffene (falsche) Bogenfelder auf W. 225 (Heitz 112) und am Bilde des Täufers im Hause Corraggioni.

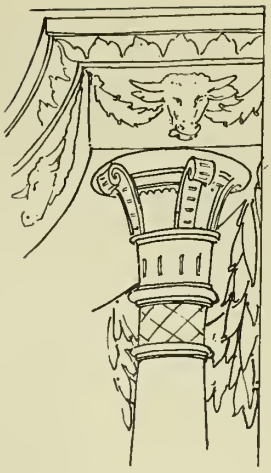


Fig. 45. Kapitäl, Detail aus Holbein, W. 90.

Viel häufiger tritt der offene Bogen direkt über die Stützen. Wo er eine strenger architektonische Form hat, ist die Archivolte von einem friesartigen Bande begleitet.[2]) Die Laibung ist kassettiert (meistens mit Rosetten gefüllt), mit Festons garniert oder von Lünetten durchbrochen.[3]) Die Bögen sind fast immer flach und so gut wie nie auf den Halbkreis erhöht, meistens setzt der Bogen direkt über dem Kapitäl an (W. 84), seltener schiebt sich ein Gebälkstück dazwischen (auch nur blosses Profil, Sima W. 108).

Der Kielbogen bleibt in der Architektur noch lange beliebt, in der zeichnenden Kunst ist er selten.[4])

Der eigentliche Korbbogen auf einer französischen Scheibe (St. Denis) im historischen Museum von Basel.

Über dem Bogen noch ziemlich häufig ein giebelartiger Abschluss durch Brechung des Architravs in verschieden scharfem Winkel. Er

[1]) »Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Renaissance.«

[2]) Gewöhnlich die Formen der Friese, z. B. Butsch 56, 58. Eine spezielle Dekoration der Archivolte, die auf den Mittelpunkt des Bogens radiallaufenden Kannelüren. Z. B. die Titel Butsch 41 u. 44 (Heitz 27, 30) etc.

[3]) Das Motiv sehr hübsch an dem Pariser Fassadenentwurfe. (Taf. XXI.)

[4]) Z. B. Crucifixus, Scheibe aus Carignan, St. Nicolas, Freiburg; Scheibe von 1523 in Sumiswald, da noch mit Masswerk und Muschel, und noch 1548 Scheibe von Jörg Beli, Rät. Museum, Chur, und 1557 »Meisterwerke«, Nr. 22.

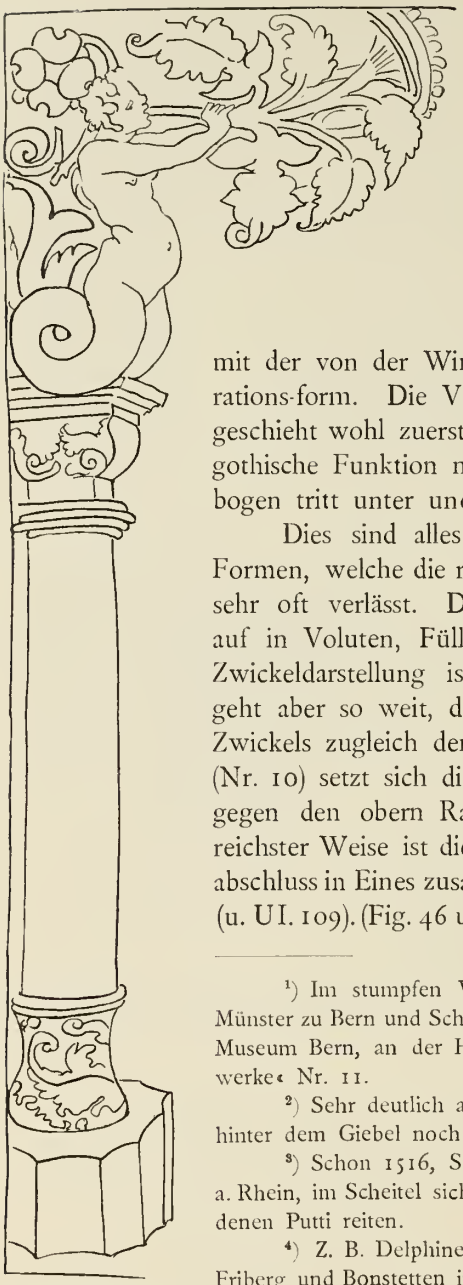


Fig. 46.
Niklaus Manuel, Detail aus einem Glasbildentwurf in Basel.

ist meist sehr spitz.[1]) (Heitz 106, W. 222, hier im Bogen drin wie U II 10). Ganz spitz auf der Nische einer Figur für den Rathaussaal (1523, Basel), hier gleichfalls in einem Bogen, welcher von einer Muschel ausgefüllt wird. Dieser spitze Giebel stammt aus der Gothik und ist eines mit der von der Wimperge sich herleitenden Dekorations-form. Die Verbindung mit der Renaissance geschieht wohl zuerst in Venedig, doch ist hier ihre gothische Funktion noch zu erkennen, der Muschelbogen tritt unter und nicht über ihn.[2])

Dies sind alles mehr oder weniger struktive Formen, welche die rein dekorative zeichnende Kunst sehr oft verlässt. Der Bogen löst sich dann ganz auf in Voluten, Füllhörner, Kränze[3]) etc. etc. Die Zwickeldarstellung ist selbständig. Die Auflösung geht aber so weit, dass die ornamentale Füllung des Zwickels zugleich den Bogen bildet.[4]) In Péraules[5]) (Nr. 10) setzt sich die Stütze noch in einem Aufsatz gegen den obern Rand der Scheibe fort. In geistreichster Weise ist die Zwickelfüllung und der Bogenabschluss in Eines zusammengezogen von Manuel 1518 (u. UI. 109). (Fig. 46 u. 47.) Der Bernerstil ist überhaupt

[1]) Im stumpfen Winkel an der Brüggler-Scheibe im Münster zu Bern und Schöni-Scheibe von 1531 im historischen Museum Bern, an der Holbein-Scheibe, Wettingen, »Meisterwerke« Nr. 11.

[2]) Sehr deutlich am Grabmal Tommaso Mocenigo, wo hinter dem Giebel noch kleine Kuppeln.

[3]) Schon 1516, Scheibe Landenberg im Rathaus Stein a. Rhein, im Scheitel sich kreuzende volutenartige Blätter, auf denen Putti reiten.

[4]) Z. B. Delphine, Worb; bloss Blattwerk, Scheiben Friberg und Bonstetten in Ligerz, nach gothischerArt; in Wettingen die Scheiben von H. G. Vgl. »Meisterwerke«, Nr. 60.

[5]) »Meisterwerke«, 26.

der bunteste, er löst Stützen und Bogen auch ganz in Blumengewirre auf. (Berlin, K. Ornamentstichsammlung.)

Der Scheitel des Bogens wird gerne ornamental betont. Die frühsten Formen hiefür sind Tafel mit Jahreszahl[1]) und Medaillon.[2]) Später werden unzählige Formen dafür herangezogen. Holbein hat die Bogenmitte nur selten so hervorgehoben; einen eigentlichen Schlussstein gibt er nie.[3])

Dieser frei ornamental gelöste Bogen kommt auch ganz ohne Stützen vor. Für die Darstellung wurde hiedurch mehr Raum gewonnen. Entweder wird diese Dekoration als freischwebendes Zwickelornament aufgefasst,[4]) oder durch Konsolen oder hängende Schlusssteine[5]) immer noch der architektonische Ursprung angedeutet.

Der Schild. Es ist dies wohl die zuerst nach

Fig. 47. Niklaus Manuel, Detail aus einem Glasbildentwurf in Basel.

[1]) Holb. 1518, W. 107, Scheibe von 1521 im Kunstgewerbe-Museum Dresden, Worb 1521.

[2]) W. 72 und 73.

[3]) Originell das Motiv der Christophscheibe von Hindelbank 1519, aus Bechern, die auf den Stützen stehen, quellen die Ranken gegen die Mitte. »Meisterwerke« Nr. 33.

[4]) Am frühsten schon 1512 (?) vom alten Holbein auf dem Ulrichsbilde und Anna Selbdritt; desgl. 1512 auf den Scheiben von Sumiswald; später unzählige Male. Sehr schön die Aufzätze von Utzenstorf (jetzt historisches Museum, Bern), geistreich auch mit Beziehung auf den Inhalt der Darstellung, einer Maria in Egypten, in Lauperswyl.

[5]) Sehr schön der Basler Entwurf U II, 20. (Vgl. Taf. XII.)

italienischem Vorbild umgestaltete reine Zierform. Vereinzelt tritt er schon sehr früh auf.[1]) Von da an ununterbrochen. (Seine Entwicklung zur Kartusche siehe da.) Die beliebteste Form ist der acht- oder neuneckige, längliche, symmetrische Schild. Seltener ist der Amazonenschild, der in venezianischen Drucken sehr häufig vorkommt, von den Deutschen aber nur ungern übernommen wird.[2]) Er stirbt bald wieder aus.

Fig. 48. Renaissance-Schild in Masswerk. Basler Goldschmiederisse.

Die Druckerzeichen werden meist in italienischer Schildform dargestellt, eigentliche Wappen aber selten.[3]) Dem heraldischen Gefühl des Nordens widerstrebte offenbar diese Form, welche die heraldischen Bilder nicht zur Entfaltung kommen liess. Auch war damals die Heraldik noch nicht eine rein dekorative Kunst und besass ein zu stark nationales Leben, als dass sie die fremde Form hätte aufnehmen sollen.

Eine Weiterbildung des gothischen Schildes durch Schwingung der Randlinie und Umsäumung mit Blattwerk z. B. an einem Brunnen von 1534 in Estavayer. Die heraldische symmetrische Schildform, die in der Renaissancezeit für Deutschland giltig wird, schon in der Basler Matrikel 1511. Die Tartsche, im Wunsche nach einer Neuerung umgebildet und abgerundet ebenda 1515 (Taf. XV), kühn und barock 1526 am Wappen Amerbach (ebenda, ob von Holbein?).

Die Tafeln werden meist oblong gebildet und von einem Rand umgeben. An den Enden Ringe oder Halter (St. Johann, Schaffhausen) Drachen, Fabelwesen. Hie und da eine hängende Tafel (Matrikel 1526, Rathausbild Samuel und Saul). Der Rand der Tafel erhält denselben

[1]) 1501 in Genf, Grabstein Mus. arch. — 1506 (Bartsch, Kranach 113). 1508 Burckmair (Butsch 19) — 1512 Urs Graf, His. 17 u. U X 110. — Ein einflussreiches, italienisches Beispiel auf einem Blatte des Nicoletto. B. 4.

[2]) Burckmair, Butsch 19, 1508. Dürer, Butsch 32. Urs Graf, Butsch 40.

[3]) So das Wappen von Diessbach, 1522 in Utzenstorf, wo die Symmetrie der geistlichen Insignien diese Form nahe legte, desgl. in Genf, wo aber die Heraldik schon der italienischen näher steht.

Schmuck wie der Schildrand; Schild und Tafel nähern sich einander in den Formen, bis sie in der Kartusche zusammenfliessen.

Das Medaillon[1]) gleichfalls schon sehr früh, beliebt in Zwickeln und jeder andern Füllung, hauptsächlich am Kassettenplafond. Die Köpfe einfach im Profil, zum Teil antikisierend,[2]) zum Teil modisch (Aarau, Rathaus; Pérau-les, Plafond). Am Haus zum Tanz treten die Medaillonköpfe stark und bewegt hervor; eine Form, die in der Sakristei von S. Satiro in Mailand ihr monumentales Vorbild hat.[3])

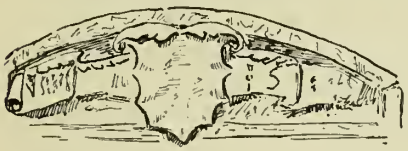


Fig. 49.
Schild an einem Hause in Freiburg.

Die Rosette geht dem Medaillon in seiner Verwendung parallel; sie ist besonders häufig in Kassetten und an Friesen.

Der Feston und der Kranz sind in der deutschen Renaissance ebenso beliebt wie in der italienischen. Überall helfen sie aus, alle möglichen Gestalten nehmen sie an. Der Kranz als Umrahmung wurde schon besprochen.

Der Feston stammt direkt aus der Festdekoration; er bekleidet Säulenschäfte, Kapitäle, ist in Bogenlaibungen aufgehängt etc. etc.[4]) Es ist die natürlichste und liebenswürdigste Dekorationsform der Renaissance. Am reizendsten, wo er sich mit dem Putto verbindet und durch ihn belebt wird; er dient

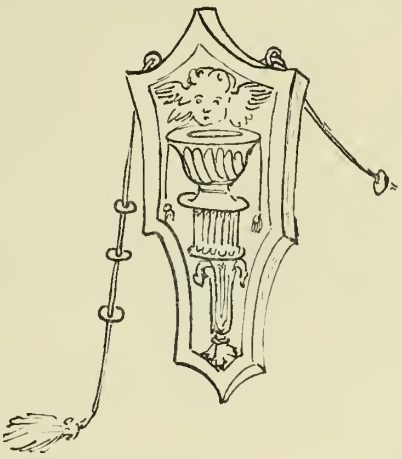


Fig. 50. Schild von Urs Graf.

[1]) Das Medaillon als Selbstzweck mit architektonischer Umrahmung in der Serie von Imperatorenköpfen von H. R. Manuel. Pass. 31 ff. Zürich bei Gessner 1559.

[2]) Die feinen Medaillons an den Rücklehnen der vorderen Sitzreihe des Berner Chorgestühls zum Teil mit italienischer Tracht; an einer Konsole von St. Johann, Schaffhausen, in einem Medaillon zwei Profilköpfe, gegen einander sehend, ein Motiv, das nur auf Mailänder-Münzen wiederkehrt.

[3]) Ähnlich und früh »Meisterwerke Nr. 28, später »Meisterwerke« Nr. 5.

[4]) Als Flächendekoration an der Loge im Dome von Chur.

dann oft als Schaukel[1]) oder wird von Putten an Schnüren gehalten.[2])

Der Lorbeer ist nach italienischem Vorbild das gebräuchlichste Blatt für den Feston. Früchte (Äpfel) treten dazu. Doch löst er sich auch in gothisches Laubwerk (dann meist krause Reben[3]) auf oder wird in Hülsen gesteckt.[4]) Den dicken, vollen Fruchtfeston der italienischen Renaissance nimmt Holbein erst mit dem Rollwerk an, da er ihn aus der zeichnenden Kunst vorher nicht kannte. Er stammt also wohl aus Frankreich (Fontainebleau).[5]) Darauf bleibt er lange der treue Begleiter des Rollwerks.[6])

Fig. 51.
Feston. Detail aus der Enthauptung Johannis, von Niklaus Manuel, Basel.

Das Füllhorn wird sehr zahlreich verwandt. Besonders in den vielfachen Kombinationen des aufgelösten Bogens und des Aufsatzes ist es gut zu verwerten, da es alle Schweifungen auszuführen im stande ist.[7])

Die Trophäe ist als Füllung[8]) selten, wird aber ähnlich wie der Feston an Schnüren aufgehängt. Besonders von Urs Graf, der

[1]) Schon 1512, Scheibe Sumiswald und 1516 von H. Holbein W. 234.

[2]) Z. B. auf Anna Selbdritt, Hans Corraggioni.

[3]) Z. B. Manuel, Enthauptung des Täufers, Basel. (Fig. 51.)

[4]) Z. B. Urs Graf U X 34.

[5]) Paulus, W. 192 und Erasmus W. 206, beide gegen 1540.

[6]) Vgl. z. B. den zürcherischen Titel von 1559 (A. Gessner) Abb. Butsch II. Bd., Nr. 95 und Heitz, Zürcher Büchermarken No. 19, 22, 32, 35, 36.

[7]) Das Füllhorn selbständig als dekorative Form an Entwürfen des Bandes U XIII in Basel. (Fig. 52.)

[8]) Der alte Holbein versuchte sich an einer Trophäe als Füllung auf der Rückseite der Berliner Zeichnung 2572. Vgl. den Schaft des Mosesbrunnens von Moudon, mit Trophäen. (Fig. 32.)

überhaupt Vorliebe für die hängenden Schnüre, an denen Kugeln, Scheibchen, Troddeln oder Waffen angefasst sind, hat. Es sind dies Motive der lombardischen Ornamentik.[1]) Eine höchst spiessbürgerliche Übersetzung des Trophäenfrieses von Urs Graf (U I 60).[2]).

Eigentliches Bandornament ist in der deutschen Frührenaissance sehr selten. Es wird nie einheimisch. Die Pilasterfüllungen mit Bandverschlingungen am Berner Chorgestühl sind direkt oberitalienisch.

Die Lebewesen. In der Bildung phantastischer Lebewesen gipfelt die Lebenslust der Renaissancedekoration. Es wäre vergeblich, alle diese Gestalten, welche man dem überreichen italienischen Formschatz entnahm und selber erfand, nennen zu wollen; die Variationen sind ohne Zahl. Sphinxe, Chimären, Nereiden und Najaden, vor allem aber der Putto. (Im Barock gehen diese Bildungen besonders an der Herme weiter.)

Fig. 52. Füllhorn. Basler Goldschmiederisse.

Auch in diesen Formen bleibt die deutsche Renaissance ihrem Charakter treu. Ihre Erfindungen sind krauser und phantastischer als die italienischen. Die ersten Übergänge von den Lebewesen der gothischen Epoche zu einer schon durch die Renaissance beeinflussten Phantasie an der Decke des Ratssaales von Aarau; auf einigen geschnitzten Deckenbalken der Sammlung von Burgdorf und des historischen Museums in Bern.

Deutsche Fabelwesen neben rein italienischen Motiven am Chorgestühl von Bern. Man kann mit ihrer Hilfe genau feststellen, was der deutsche Schnitzer nach italienischer Vorlage und was er aus der eigenen Phantasie geschaffen hat.

Der Putto ist dasjenige Element der italienischen Renaissancedekoration, das am frühsten in die nordische Kunst eindringt. Unzählige deutsche Werke zeigen Kinder in spätgothischem Laubwerk. (Wohl-

[1]) Desgl. Matrikelbuch 1519.

[2]) In gleichem Sinne die Trophäen am Dudelsackpfeiferbrunnen zu Bern. (Taf. XXX.)

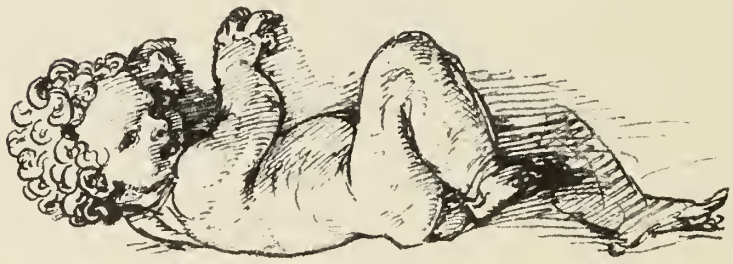
gemuth 1490, Manuel, Graf, viele Scheiben, Titel etc. etc.)[1] 1516 auf dem Holbeinischen Titel W. 234 ist das Kind schon auf der Höhe seines Renaissancecharakters;[2] von da an hält es sich bis ins Rokoko.

Es ist bezeichnend, dass die deutsche Kunst zuerst das Kind aus der italienischen übernahm; denn der nordische Künstler bevorzugt die Form, die zugleich einen geistigen Inhalt hat. Und so war von allen italienischen Dekorationselementen der Putto dem Norden am verständlichsten, weil er eine menschliche Seele besass.

Das Kind wird gleichsam das Symbol der deutschen Renaissance, unsicher, unstät, ja unverständig, aber immer heiter und liebenswürdig.

[1]) In Schnitzwerk noch neben der Gothik an den Decken von Arbon und des Basler Ratssaales.

[2]) Vgl. Lichtwark p. 48.



Inhaltsverzeichnis.

Vorwort.

Einleitung . . . . . pag. 1

I. Allgemein geschichtlicher Teil:

I. Kapitel. Der politische Zustand. — Nationale Tendenzen — Reformation — Humanismus — Bürgertum . . » 5

II. Kapitel. Das Kunstbedürfnis des Zeitalters. — Volkstümliche Kunst — Stellung von Reformation und Humanismus zur Kunst — Vorwiegendes Interesse für das Ideelle — Zähigkeit der gothischen Form . . . . . » 18

III. Kapitel. Die leitenden Geister in der Formbewegung. — Dürer, Burckmair, Holbein etc. in ihrem Verhalten der italienischen Form gegenüber . . . . . » 27

IV. Kapitel. Die Besteller und Auftraggeber der Epoche. — Fürsten — Patriziate — Bürgerliche Kunst — Fassaden — Kunst im Hause — Glasmalerei — Buchdruck » 34

V. Kapitel. Das Verhalten der grossen schweizerischen Künstler Reformation und Humanismus gegenüber. — Manuel als Reformator — Holbein zurückhaltend » 41

VI. Kapitel. Zeitliche Bestimmung der Stilwandlung . . . . » 46

II. Stilgeschichtlicher Teil . . . . . » 53

I. Kapitel. Gründe der Stilwandlung. — Die Emanzipation des Dekorationsstiles — Streben nach neuen Formen — Regerer Verkehr mit Italien — Vervielfältigende Künste . » 55

II. Kapitel. Der Charakter der nordischen Renaissance. — Mischstil, Steigerung der dekorativen Elemente — Mangel an Theorie — Überwiegender Einfluss der zeichnenden Künste, Stofflosigkeit des Ornaments — Aufgeben der Farbe und neue Mittel zur Erreichung des Malerischen — Barocker Stil — Intarsia . . . . . » 65

III. Kapitel. Die Motive und Prinzipien der neuen Dekoration. — Die architektonische Umrahmung — Einfaches Motiv mit Seitenstützen — Epitaphmotiv — Die perspektivische Vertiefung — Das Interieur — Architektur auf Gemälden — Fassadenmalerei — Wandmalerei . . pag. 81
Die rein ornamentale Umrahmung — Randleisten — Kranz — Kartusche . . . . . » 114
Das Umrahmungsprinzip in der Holz- und Steinplastik . » 123
Die Füllung in der Renaissance . . . . . » 135
Die Bekrönung — der Aufsatz . . . . . » 140
Der untere Abschluss — Konsole . . . . . » 141
Das Gefäss . . . . . » 142
IV. Kapitel. Detailformen der neuen Dekoration. — Architektonische Detailformen — Träger und Stützen — Gebälk und Bogen . . . . . » 144
Das Beiwerk — Schild — Medaillon — Rosette — Feston — Füllhorn — Trophäe — Lebewesen — Putto . . » 157

Verzeichnis der Illustrationen.

A. Einschaltbilder:

		Seite
I	Schrank von 1523. Zürich, Landesmuseum	72
II	Thür aus Schloss Haldenstein. Berlin, K. Kunstgewerbemuseum	76
III	Thür im ehemaligen Kloster Tänikon	78
*IV	Niklaus Manuel, Glasbildentwurf. Basel	80
V	Basler Matrikelbuch	82
*VI	Hans Holbein, Glasbildentwurf von 1520. Basel	84
*VII	Buchtitel von Urs Graf, Holzschnitt	86
*VIII	Hans Holbein d. J., Glasbildentwurf von 1517. Braunschweig, Herzogliches Museum	88
IX	Hans Holbein d. J., Glasbildentwurf. Basel	90
*X	Hans Holbein d. J., Glasbildentwurf. Basel	92
*XI	Niklaus Manuel, Madonna. Berlin, K. Kupferstichkabinett	94
*XII	Anonymer Glasbildentwurf. Basel (Band U II, 20)	96
XIII	Hans Holbein d. Ä., Federzeichnung. Basel	98
XIV	Das Haus zum weissen Adler in Stein a. Rh.	100
XV	Rekonstruktion der Fassade des Hertenstein'schen Hauses in Luzern. Aquarell im Museum zu Basel	102
XVI	Hans Holbein d. J. (?), Stück einer Fassade, Handzeichnung. Basel	104
XVII	Rekonstruktion des Hauses zum Tanz	106
XVIII	Erste Skizze für das Haus zum Tanz von Hans Holbein d. J., Handzeichnung. Basel	108
XIX	Hans Holbein d. J., Entwurf für das Haus zum Tanz. Berlin, K. Kupferstichkabinett	110
*XX	Fassade zum Gryffenstein. Anonymer Entwurf. Basel	112
*XXI	Anonymer Fassadenentwurf. Paris, Louvre	114
XXII	Wandgemälde im Kloster St. Georg zu Stein a. Rh.	116
*XXIII	Titel von Hans Holbein d. J., Metallschnitt	118
XXIV	Schrank von ca. 1550. Zürich, Landesmuseum	124
XXV	Trog des Erasmus. Basel, Hist. Museum	126

*Die mit * bezeichneten Tafeln sind in Lichtdruck hergestellt, die übrigen in Autotypie.*

Seite

XXVI Altarentwurf. Basel, Band U 13 128
XXVII Altar des hl. Lucius. Chur, Dom 130
XXVIII Thür des ehemals Dalp'schen Hauses in Chur 132
XXIX Thür von 1565 aus dem Abtshof in Wil. Zürich, Landesmuseum 134
XXX Der Dudelsackpfeiferbrunnen in Bern 146

B. Textillustrationen:

Ornament 52
Fig. 1 Sakramentshäuschen in St. Oswald, Zug 58
» 2 Teil einer Monstranz. Basler Goldschmiederisse 59
» 3 Froschauer, Foliobibel von 1545 70
» 4 Dasselbe 71
» 5 Truhe von 1567. Zürich, Landesmuseum 78
» 6 Geschnitzter Schrank von ca. 1550 79
» 7 Hans Holbein, Glasbildentwurf. Basel 84
» 8 Französische Scheibe. Freiburg, Museum 88
» 9 Savoysche Scheibe. Freiburg, Museum 91
» 10 Detail aus dem Wiler Altar von 1516 98
» 11 Hans Holbein, Ölgemälde. Basel 100
» 12 Wappen Amerbach, Steinrelief. Basel, Histor. Museum . . . 119
» 13 Kartusche. Venedig 1541 121
» 14 Holzschnitzerei aus Aarau von 1520 123
» 15 Wappen von Aarau. Rathaus, Aarau 124
» 16 Truhe von 1550. Zürich, Landesmuseum 125
» 17 Truhe von 1539. Zürich, Landesmuseum 126
» 18 Altar aus Katzis. Zürich, Landesmuseum 128
» 19 Thür am Göldlinhause, Luzern 130
» 20 Grabmal in der Kirche von Tänikon 133
» 21 Maison d'Orléans, Neuchâtel 134
» 22 Plafonddetail. Basler Goldschmiederisse 137
» 23 Das Chorgestühl von Worb 138
» 24 Kettenzug. Ornament am Stuhle der Supersaxo, Sitten . . . 139
» 25 u. 26 Baldachin. Péraules, Schlosskapelle 141
» 27 Brunnen. Detail aus David und Bethseba. Von Niklaus Manuel, Basel 142
» 28 Vase. Detail aus Holbein, W. 74 143
» 29 Säule auf einem Glasbild. Wettingen 143
» 30 Detail aus dem anonymen Glasbildentwurf. Basel U II 52 . . . 144
» 31 Anonymer Glasbildrahmen 145
» 32 Brunnen in Mondon 146
» 33 Kandelaber. Basler Goldschmiederisse 147
» 34 Kandelaber von Holbein 148
» 35 Kandelaber. Erlachscheibe, Jegenstorf 149
» 36 Pfeiler aus dem Bande U I 75. Basel 150
» 37 Säule von F. Griebel, Wettingen 151

Seite

Fig. 38 Detail einer Scheibe in Ligerz 152
» 39—45 Kapitäle. Details aus Holbein . . . . . 152—155
» 46 u. 47 Niklaus Manuel, Details aus Glasbildentwürfen in Basel 156 u. 157
» 48 Renaissance-Schild in Masswerk. Basler Goldschmiederisse . . . 158
» 49 Schild an einem Hause in Freiburg 159
» 50 Schild von Urs Graf 159
» 51 Feston. Detail aus der Enthauptung Johannes von Niklaus Manuel. Basel 160
» 52 Füllhorn. Basler Goldschmiederisse 161
Schlussvignette 162

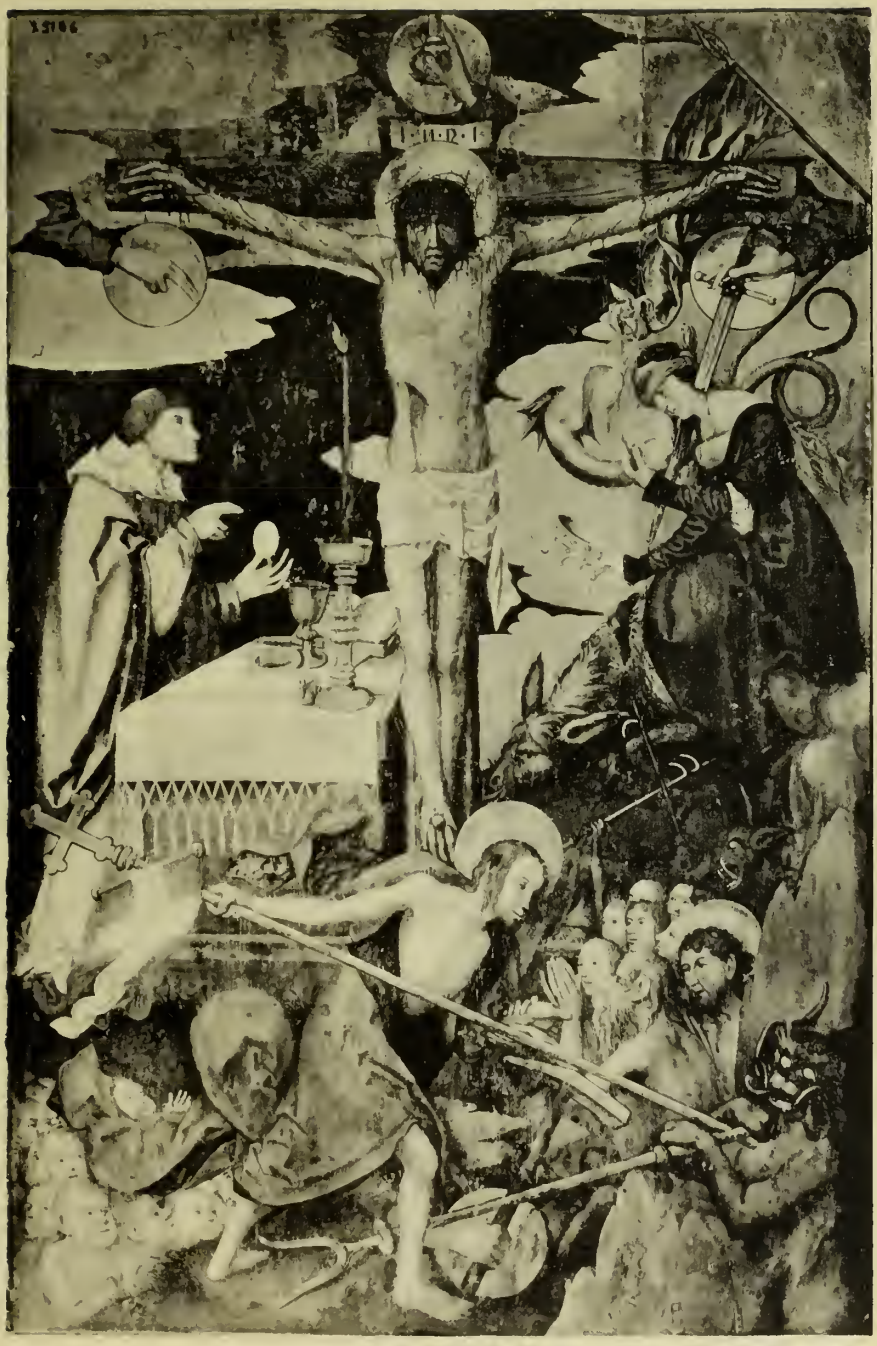
TAFELN

VERZEICHNIS DER BILDTAFELN

Nr.

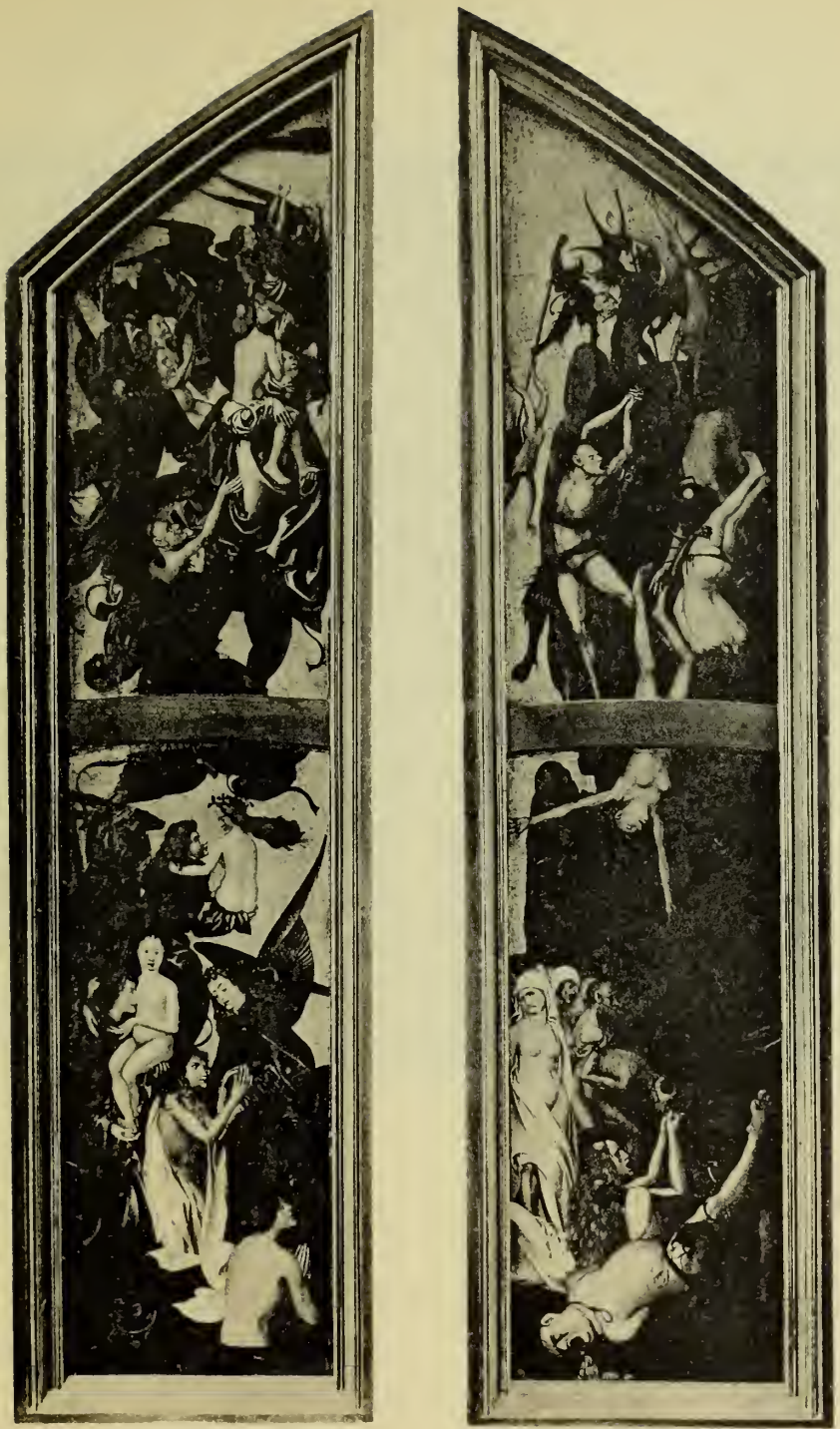
1. Weltgericht, München.
2. Krönung Mariä, Hamburg, Sammlung Wedels.
3. Der hl Christophorus, Freiburg (Schweiz).
4. Allegorie auf den Kreuzestod Christi, Freiburg (Schweiz).
5. Die hl. Barbara, Freiburg (Schweiz).
6. Stigmatisation des hl. Franziskus, München. (Nach einer Aufnahme v. F. Höfle, Inh. M. Lang, Augsburg.)
7. Madonna mit dem hl. Bernhard, München. (Nach einer Aufnahme v. F. Höfle, Inh. M. Lang, Augsburg.)
8. Der hl. Sebastian, München. (Nach einer Aufnahme v. F. Höfle, Inh. M. Lang, Augsburg.)
9. Die hl. Anna selbdritt, München. (Nach einer Aufnahme v. F. Höfle, Inh. M. Lang, Augsburg.)
10. Aufstieg der Seligen und Sturz der Verdammten, München. (Nach einer Aufnahme v. F. Bruckmann A.-G., München.)
11. Die hhl. Christophorus und Petrus, Bern, Kunst-Museum.
12. Mariä Tempelgang, Nürnberg. (Nach einer Aufnahme v. F. Höfle, Inh. M. Lang, Augsburg.)
13. Mariä Vermählung, Nürnberg. (Nach einer Aufnahme v. F. Höfle, Inh. M. Lang, Augsburg.)
14. Vision des hl. Johannes, Zürich.
15. Der zwölfjährige Jesus im Tempel, Basel.
16. Die Wahl des Opferlammes, Basel.
17. Die Heimsuchung, Basel.
18. Die Flucht nach Aegypten, Basel.
19. Die Begegnung an der goldenen Pforte, Basel.
20. Die Geburt Mariä, Basel.
21. Predigt des hl. Johannes, Basel.

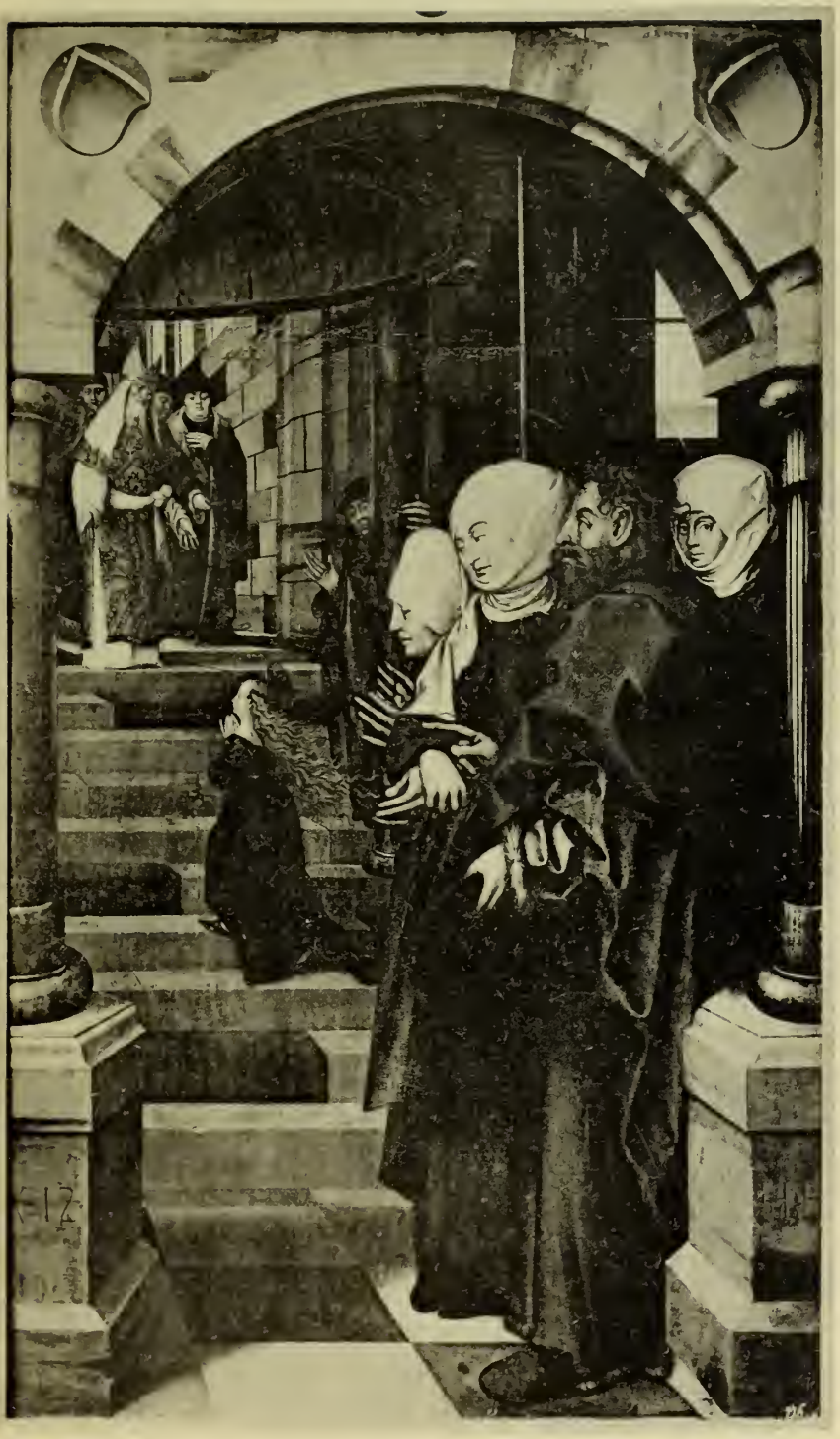
22. Martyrium des hl. Johannes, Basel.
23. Enthauptung des hl. Johannes, Basel.
24. Predigt des hl. Antonius, Freiburg (Schweiz).
25. Wunder am Grabe des hl. Antonius, Freiburg (Schweiz).
26. Ausgießung des hl. Geistes, Freiburg-Bugnon (Schweiz).
27. Zerstreuung der Apostel, Freiburg-Bugnon (Schweiz).
28. Himmelfahrt Mariä, Zeichnung, Basel.
29. Der hl. Johannes leert den Giftbecher, Zürich, Landesmuseum.


X 5766
I·N·R·I

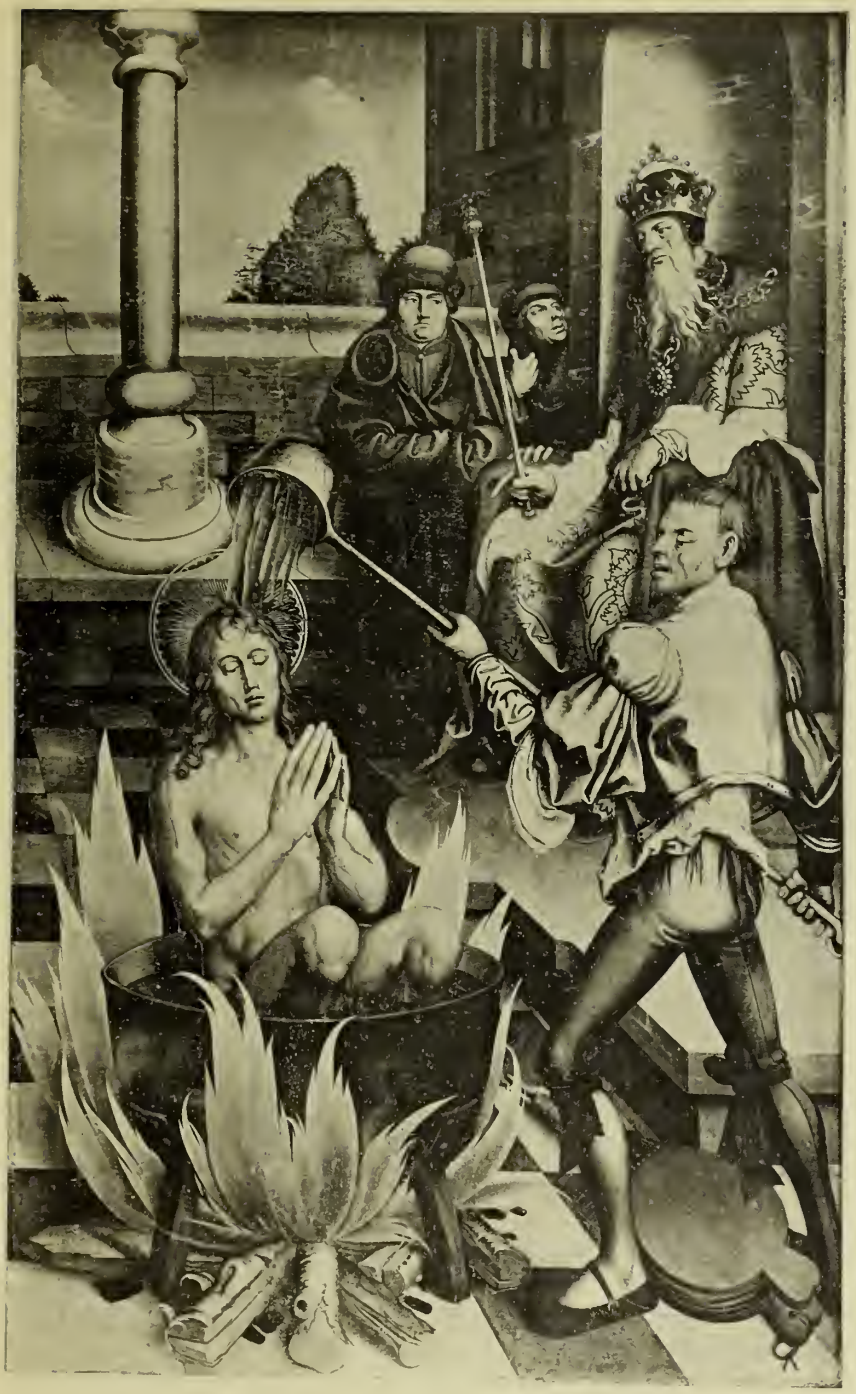
25109

Hans Fries v. Freiburg.

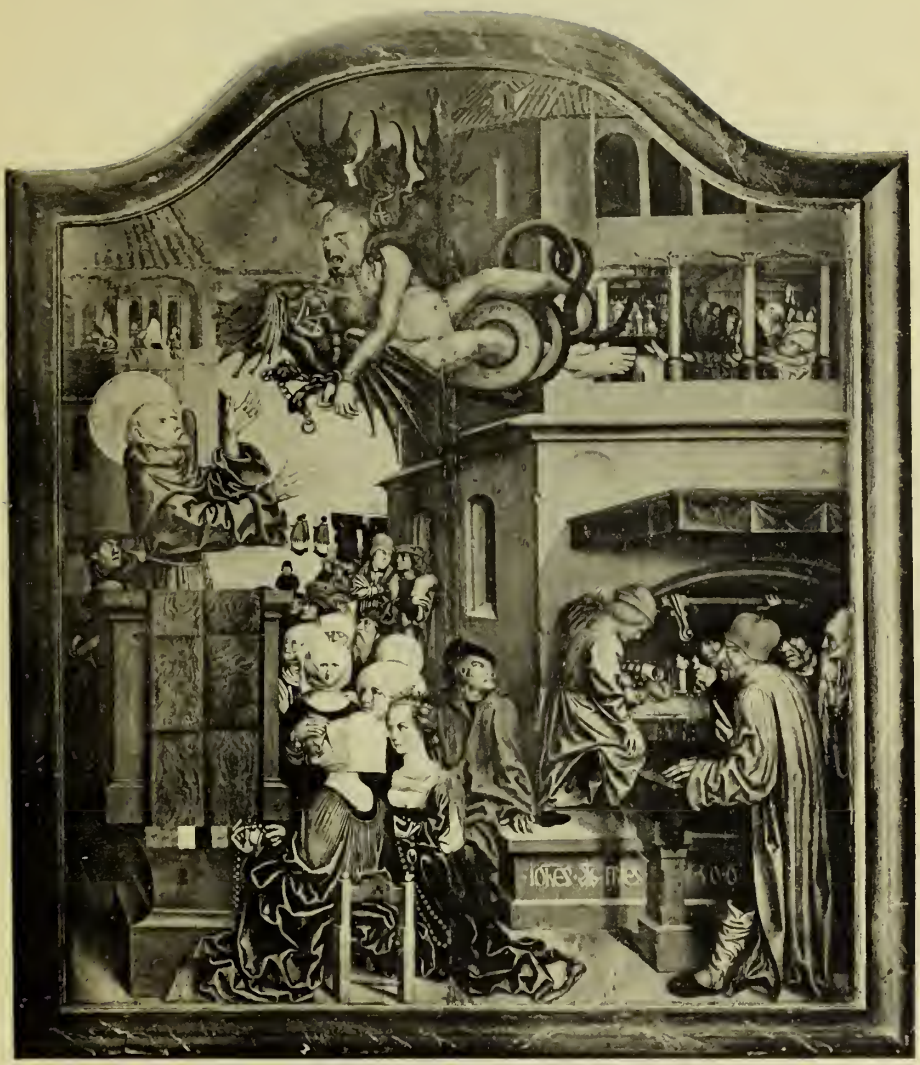




Du gebürt nit zehaben das mit dies brudes



·1514



FW

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00930 3211

Werkstätte
für Buchbinderarbeiten
H. Sörensen, Plön
Buch- u. Papierhandlung